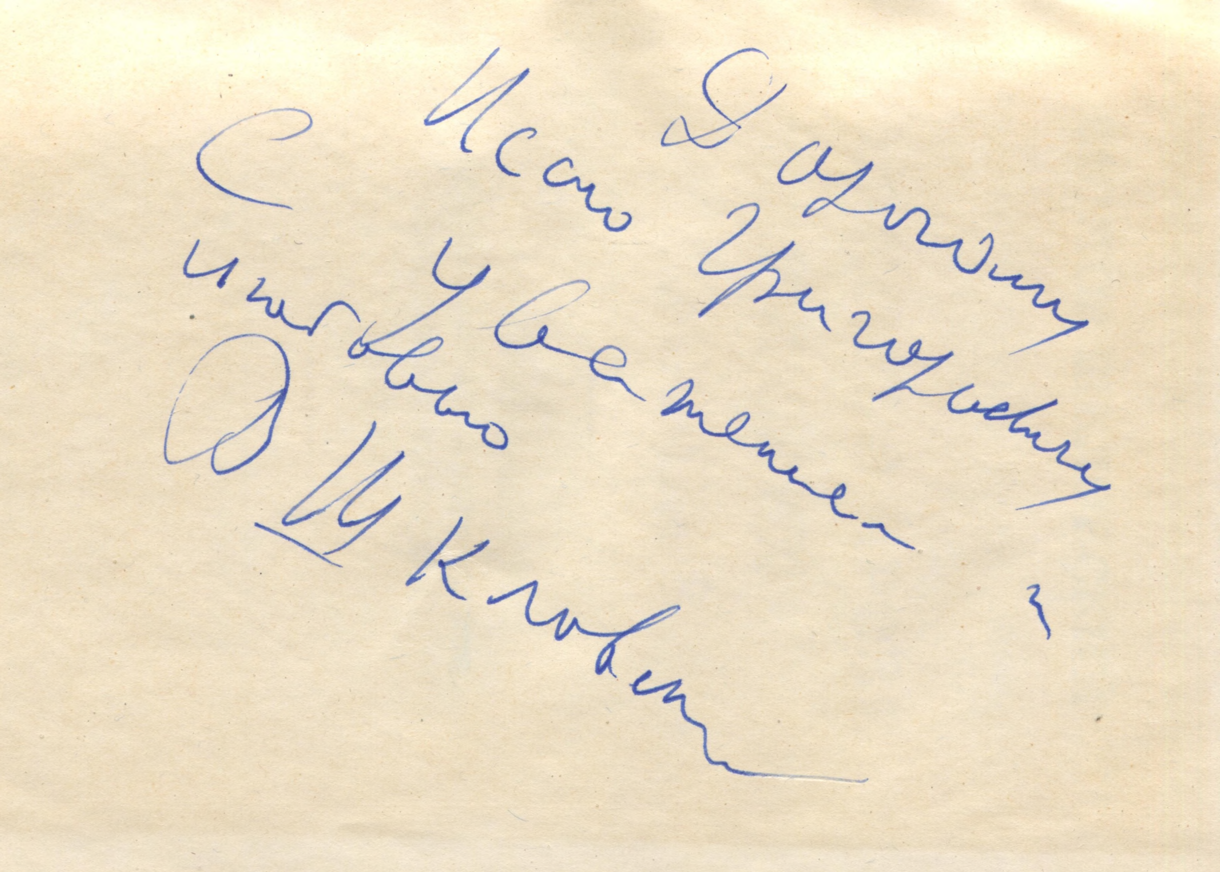
ЗАМЕТКИ О ПРОЗЕ РУССКИХ КЛАССИКОВ

В. ШКЛОВСКИЙ

ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ

ЗАМЕТКИ О ПРОЗЕ РУССКИХ КЛАССИКОВ

СП



Дорогому
Исаю Григорьевичу
С уважением
и любовью
Э. Шкловский

ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ

ЗАМЕТКИ О ПРОЗЕ РУССКИХ КЛАССИКОВ

О ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ПУШКИНА, ГОГОЛЯ, ЛЕРМОНТОВА,
ТУРГЕНЕВА, ТОЛСТОГО,
ЧЕХОВА

СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
Москва
1953

Ш—66

ВСТУПЛЕНИЕ

Эти заметки ни в какой мере не претендуют на полноту историко-литературного анализа, хотя и расположены в хронологическом порядке.

Автор преследовал в них более узкую цель — охарактеризовать работу русских классиков над отдельными сторонами художественной формы, привлекая из истории литературы лишь тот материал, который им лично более или менее обстоятельно изучен.

Почти вся книга посвящена анализу прозы; только в «Заметках о Пушкине» автор прибег к привлечению некоторых примеров из сферы поэтического творчества Пушкина.

Работа наших великих предшественников над совершенствованием художественной формы колоссальна по своим объемам и глубоко поучительна. Это незаменимая школа мастерства для писателей социалистического реализма. Но чтобы стать таковой, эта работа классиков должна быть глубоко изучена и освещена. Однако в этом направлении пока что сделано очень мало. Вот почему, полагает автор, даже отдельные заметки на тему о мастерстве наших классиков могут претендовать на внимание читателя.

Русская классическая литература по богатству идей, обилию и многообразию типов и характеров — величайшее явление в мировом искусстве. Это явление глубоко самобытное и новаторское по своему художественному строю.

Л. Н. Толстой писал по поводу «Войны и мира»:

«Война и Мир есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось. Такое заявление о пренебрежении автора к условным формам прозаического художественного произведения могло бы показаться самонадеянностью, ежели бы оно было умышленно и ежели бы оно не имело примеров. История Русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от Мертвых Душ Гоголя и до Мертвого Дома Достоевского, в новом периоде Русской литературы, нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести» [1].

Сейчас мы имеем черновики этой статьи. В них та же мысль высказана еще определеннее:

«Мы, русские, вообще не умеем писать романов в том смысле, в котором понимается этот род сочинений в <Англии> Европе... Русская <литература> художественная мысль не укладывается в эту рамку и ищет для себя новой» [2].

В своих заметках я пытаюсь охарактеризовать некоторые из этих самобытных, чрезвычайно важных и определяющих самый строй произведения черт русской литературы.

Тип сюжета, свойственный, например, русской классической прозе, не исследован и даже не описан, а между тем сюжетные построения лучших произведений русской литературы XIX столетия чрезвычайно интересны, сложны и близки нашей современной литературе. Они интересны потому, что в них реализовались величайшие усилия наших гениальных предшественников правдиво и многосторонне отразить действительность.

---

[1] «Русский Архив», 1868, стр. 515—516.

[2] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13. М., Гослитиздат, 1949, стр. 55.

Борьба за новый сюжет — это одновременно и борьба за новый предмет изображения, за новые события, описываемые в произведении.

Сюжет необходимо отличать от темы. М. Горький писал: «Тема — это идея, которая зародилась в опыте автора, подсказывается ему жизнью, но гнездится во вместилище его впечатлений еще не оформленно и, требуя воплощения в образах, возбуждает в нем позыв к работе ее оформления» [1].

Горький говорил о трех элементах художественного произведения: о языке, теме и сюжете. Вот его слова: «Третьим элементом литературы является сюжет, т. е. связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — история роста и организации того или иного характера, типа» [2].

У Горького подчеркивается действенная и как бы «исследовательская» сторона сюжета.

Различия между «сюжетом» и «фабулой» Горький не проводил. Говоря об очерке, он замечает:

«Очерк не «бесфабулен», ибо всегда фактичен, а факт — уже всегда «фабула» [3].

Здесь слово «фабула» обозначает наличие в самом «факте» противоречий, которые как бы определяют возможность его исследования посредством художественного повествования. «Факт» здесь означает событие — истинное происшествие, легшее в основу очерка.

Почему же писатель обычно «вымышляет» повествование, а не просто передает происшествие, не просто воспроизводит существующего или существовавшего человека?

Аристотель когда-то ставил этот вопрос и сформулировал ответ так:

«Историк и поэт различаются не тем, что один говорит стихами, а другой прозой... Разница в том, что один рассказывает о происшедшем, другой о том, что

---

[1] М. Горький. Литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1937, стр. 588.

[2] Там же, стр. 589.

[3] М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1941, стр. 489.

могло бы произойти... Общее состоит в изображении того, что приходится говорить или делать по вероятности или по необходимости человеку, обладающему теми или другими качествами... А частное, — напр., «что сделал Алкивиад, или что с ним случилось» [1].

Противопоставление поэзии и истории у Аристотеля метафизично. Подлинная поэзия всегда выражает общее, характеристическое, «типичное», т. е. то же, с чем имеет дело и наука.

Вымышленное в поэзии может стать лишь тогда объективным, если оно, не утрачивая живой конкретности, явится выражением сущности.

Товарищ Г. М. Маленков в отчетном докладе XIX съезду партии о работе Центрального Комитета ВКП(б) говорил: «...типично не только то, что наиболее часто встречается, но то, что с наибольшей полнотой и заострённостью выражает сущность данной социальной силы» [2].

Это положение относится не только к современной литературе. В нем обобщается опыт всей реалистической литературы.

Печорин или Базаров — не статистическое среднее, не копии с людей, которые тогда особенно часто встречались. Это типы, которые выражали сущность реальных социальных сил той эпохи. Для воспроизведения этой сущности надо поставить характер в определенные обстоятельства, с помощью которых характер был бы раскрыт, обследован. Этой цели и служит сюжет, как вымышленное повествование.

Таким образом, вымышленность сюжета — это средство художественной формы, а целью является необходимость показать сущность изображаемого.

То, что в произведении реалистического искусства является в форме конкретного, частного и как бы принадлежит только этому герою, только этому случаю, — раскрывает общее.

---

[1] Аристотель. Поэтика. Л., «Академия», 1927, гл. IX, стр. 51.

[2] Г. Маленков. Отчетный доклад XIX съезду партии о работе Центрального Комитета ВКП(б). М., Госполитиздат, 1952, стр. 73.

Через художественно воссозданный характер читатель глубже понимает действительность, в частности и самого себя. Об этом все мы знаем по собственному опыту; об этом писали и Пушкин, и Герцен, и Горький. Подлинно художественный образ-тип обогащает наше представление о мире, передает внутренний смысл и связи событий, он неизмеримо богаче единичного явления, он раскрывает сущность явлений, их внутреннее содержание.

В статье «О том, как я учился писать» Горький говорит:

«. . .книга обладает способностью доказывать мне о человеке то, чего я не вижу, не знаю о нем» [1].

Пушкин писал:

«В наше время под словом роман разумеем историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании» (подчеркнуто нами. — *В. Ш.)* [2].

«Вымышленное повествование» принадлежит автору — исходит от него, но оно соответствует правде истории, основывается на исторической истине.

«Вымышленным повествованием» — сюжетом — писатель исследует предмет искусства, раскрывает его в действии, показывает в анализе его элементов, во всей сложности их взаимоотношений и тенденций.

У Горького понятие фабулы связано с осознанием факта действительности.

Встречаются употребления этого термина и в другом значении. Так, А. П. Чехов писал в письме к брату Александру, что в пьесе «сюжет должен быть нов, а фабула не обязательна». «Сюжет» в понимании Чехова — это новое явление действительности, увиденное писателем по-новому, с новой стороны. Под фабулой в данном частном случае подразумеваются традиционные перипетии и условности.

В моих старых, глубоко ошибочных работах, написанных с порочных позиций формализма, я пытался

---

[1] М. Горький. Литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1937, стр. 339.

[2] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII. М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 102.

использовать двойственность термина и писал, что фабула — это материал произведения, а сюжет — конструирование этого произведения. Это было глубоко неверно.

Впоследствии это разделение некоторые формалисты «переворачивали», и у них получалось, что сюжет — это содержание произведения, а фабула — оформление сюжета. Но это была тоже грубейшая ошибка.

В современных учебниках по теории литературы, в частности у Л. И. Тимофеева, фабула опять трактуется как нечто близкое к теме произведения, к его основному конфликту, а сюжет — как разработка фабулы, так сказать оркестровка ее.

Однако при таком делении, как ни переставляй, получается, что работа над фабулой отличается от работы над сюжетом: происходит как бы двухстепенное оформление «материала» действительности.

Между тем, анализируя черновики наших классиков, мы, как правило, наблюдаем, что уже в первоначальных набросках имеет место разработка «сюжетных» моментов. Но подлинный сюжет произведения возникает лишь впоследствии, как результат сложного процесса художественного познания, в ходе которого художнику приходится часто отказываться от первоначального «вымышленного повествования» и переходить к иному, более простому, но в то же время более пластическому способу изображения действительности. В основном мы всегда имеем единый и неразрывный процесс познания предмета повествования.

Н. А. Добролюбов в статье «Луч света в темном царстве» сравнивал способы мышления художника и мыслителя и, устанавливая между ними некоторые черты различия, писал: «Но существенной разницы между истинным знанием и истинной поэзией быть не может: талант есть принадлежность натуры человека, и потому он несомненно гарантирует нам известную силу и широту естественных стремлений в том, кого мы признаем талантливым. Следовательно и произведения его должны создаваться под влиянием этих естественных, правильных потребностей натуры; сознание

[нормального порядка вещей] должно быть в нем ясно и живо, идеал его прост и разумен, и он не отдаст себя на служение неправде и бессмыслице, не потому, чтобы не хотел, а просто потому, что не может, — не выйдет у него ничего хорошего, если он и вздумает понасиловать свой талант»[1].

В настоящей книге я исхожу из того, что создание подлинно художественного произведения в основе своей является познанием мира, своеобразным по характеру, более или менее правильным его отражением.

Это познание исторически конкретно: в разное время оно с разной точностью и глубиной овладевает действительностью, выявляя по-разному ее узловые пункты, по-разному анализируя в искусстве факты действительности, по-разному обобщая их.

Факт, чтобы стать искусством, должен развертываться в ему соответствующем, как бы ему самому присущем действии.

В. И. Ленин писал в «Философских тетрадях»:

«Познание есть вечное, бесконечное приближение мышления к объекту. *Отражение* природы в мысли человека надо понимать не «мертво», не «абстрактно», *не без движения,* не без противоречий, а в вечном процессе движения, возникновения противоречий и разрешения их»[2].

Познавая мир средствами искусства, писатель познает его в противоречиях и отражает их в своем творчестве.

Результат такой работы иногда как бы превышает сознание писателя и не всегда может быть им осознан.

Л. Н. Толстой писал:

«Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был написать роман тот самый, который я написал сначала. И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их по-

---

[1] Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. II. М., Гослитиздат, 1935, стр. 328.

[2] В. И. Ленин. Философские тетради. М., Партиздат, 1936, стр. 188.

здравляю и смело могу уверить qu'ils en savent plus long que moi[1]...

И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Облонский, и какие плечи у Карениной, то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим и выразить основу этого сцепления непосредственно словами нельзя, а можно только посредственно словами, описывая образы, действия, положения»[2].

Старые сюжетные нормы потому не удовлетворяли Толстого и Гоголя, что им нужны были новые виды сопоставлений и соотношений характеров для выражения всего драматизма современной им жизни.

Эмпирическое совпадение фактов искусства и фактов действительности не означает еще объективной истины. А подлинно реалистическое искусство тем и отличается от всякого другого искусства, что стремится именно к познанию объективной истины, к восстановлению средствами искусства объективной картины мира.

Процесс создания художником произведения сложен и противоречив: в процессе этого создания художник часто преодолевает свои первоначальные предрассудки и ограниченные представления и пишет вещи, которые затем оказываются ближе к истинному взаимоотношению и связи явлений действительности, чем те взаимоотношения и связи, которые первоначально им самим предполагались как истинные.

Профессор Л. И. Тимофеев в своей книге «Теория литературы», анализируя произведения Гоголя и считая, что сюжет — это «действие персонажей», пишет:

---

[1] Они превышают меня ученостью. — *В. Ш.*

[2] Толстовский альманах. Письма Л. Н. Толстого, 1848—1910 гг. Изд. «Книга», 1910, стр. 117—118. Письмо к Н. Н. Страхову, 1876.

«...Гоголь в «Мертвых душах» ставил себе целью вскрыть недочеты дворянского общества, с тем чтобы вслед за тем показать его положительные черты, опираясь на которые можно было бы исправить эти недочеты. Но в период разложения феодально-крепостнического общества Гоголь не имел в самой действительности того положительного материала, основываясь на котором он мог бы создать сколько-нибудь жизненные, положительные характеры... В силу этого сюжет «Мертвых душ» складывался как система событий, построенная на взаимоотношениях отрицательных персонажей. Таким образом, сюжет реализовал лишь одну сторону жизненного процесса, как его хотел показать Гоголь. Стремясь уравновесить свое произведение, Гоголь ввел в «Мертвые души» ряд авторских отступлений (о «птице-тройке» и др.), в которых вне сюжета выдвинул, так сказать, свою положительную программу, свои идеалы, сказал о своей вере в будущее родины. «Мертвые души» с этой точки зрения являются поучительным образцом несовпадения композиционной и сюжетной организации произведения, введения в него внесюжетного материала» [1].

В этом анализе чувствуется какое-то сострадание автора к Гоголю, который якобы не смог в силу исторических условий создать вполне сюжетное произведение. Но ведь «Мертвые души» — гениальное произведение; в поэме широко и многосторонне отображена действительность того времени, при помощи же лирических отступлений показана сила России.

Недоразумение происходит здесь, очевидно, оттого, что Л. И. Тимофеев подходит к произведению Гоголя, руководствуясь скорее всего поэтикой Буало или Вольтера.

Вольтер говорит: «Искусство и гений (одаренность) заключается в том, чтобы найти все в самом своем сюжете и ничего не искать вне своего сюжета».

Гоголь руководствовался иной поэтикой — он стремится шире показать связь вещей, для него сюжет со-

---

[1] Л. И. Тимофеев. Теория литературы. М., Учпедгиз, 1948, стр. 140.

стоит не только в изображении поступков героев. Лирические отступления в «Мертвых душах» являются частью сюжета поэмы, имея ту же цель, что и приключения Чичикова, — отражение действительности. Содержание лирических отступлений навеяно русской жизнью: это размышление о судьбах крестьян, картина русских дорог, повествование о русском характере. Без лирических отступлений общая картина России была бы неполной.

Деятели искусства опираются на творческий опыт предшествующих поколений, на существующую форму, наследуют их. Но в старой форме не всегда можно выразить новое содержание. Тогда и возникают поиски новой формы, способной выразить новое содержание. Старая форма не остается неизменной, а видоизменяется, новаторски развивается, обогащается. Действительные причины этих поисков всегда коренятся в новом содержании.

Вследствие различия конкретно-исторических условий и обстоятельств эти поиски у разных народов, в разные эпохи, в различных литературных направлениях протекают по-разному, что и приводит к своеобразным результатам. Поэтому нельзя переносить закономерности одной эпохи искусства на другую эпоху, не делая при этом целого ряда оговорок.

Русский роман и повесть, в итоге исканий и художественных открытий наших великих предшественников, имеют свою славную традицию, свои правила и художественные нормы.

В то же время русский роман связан со всей историей мирового искусства и, в частности, с историей европейского реалистического романа.

Гоголь писал в набросках «Мертвых душ», отстаивая свое право на введение отрицательного героя: «Воспитанный уединением, суровой, внутренней жизнию, не имеет он (писатель. — *В. Ш.*) обычая смотреть по сторонам, когда пишет, и только разве невольно сами собой остановятся изредка глаза только на висящие перед ним на стене портреты Шекспира, Ариоста, Фильдинга, Сервантеса, Пушкина, отразивших при-

роду таковою, как она была, а не таковою, как угодно было кому-нибудь, чтобы она была»[1].

Десять раз по-разному начинал Гоголь XI главу, вспоминая великие имена, но в окончательном тексте их нет, так как дело не в этих именах, а в умении самого художника, наследуя опыт своих предшественников, глубоко и полно отражать действительность, в умении «отработать» новую форму для передачи нового содержания, в частности в умении обрисовать новые типы, поставить их в новые сюжетные отношения, глубоко исследуя тем самым реальную действительность.

Сюжет произведения — не только совокупность действий, а и средство познания действительности, способ раскрытия основного предмета повествования через действия, отношения, сопоставления, связи, противоречия, ему свойственные, через анализ характеров.

В сюжет входят образующими моментами и анализ характеров, и описание природы, и мысли автора. Все это может быть и абстрагировано и описано отдельно в теории, но в самом произведении все это закономерно и неразрывно связано.

Вот почему в своих заметках мы будем говорить и о способах описания и о средствах воссоздания художественных характеров и типов. Все это имеет не только академический интерес.

Ошибка, состоящая в том, что сюжетом считают только совокупность изображенных событий и забывают о цели сюжета — познании сущности предмета описания, — приводит к тому, что возникают (иногда даже и у нас) случайные, натуралистические, обремененные ненужными подробностями сюжеты.

В буржуазном искусстве мы наблюдаем и обратное явление — когда в сюжете видят только конструкцию, будто бы пригодную для всех времен и народов и неизменно повторяющуюся. Это происходит тогда, когда пытаются отгородиться от жизни искусством, оторвать искусство от действительности. С этой целью в литера-

---

[1] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VI. Изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 553.

туре начинают бытовать навязчивые и переходящие из одного произведения в другое «системы событий» — сюжеты, которые не открывают, а, наоборот, заслоняют и извращают истинную картину мира.

Всякому ясно, что литература связана с действительностью, но если судить по отдельным примечаниям к изданиям классиков, то мы увидим, что эта связь часто понимается упрощенно.

Исследователи, комментаторы зачастую стремятся во что бы то ни стало отыскивать прототипы. Нередко причиной ошибок на этом пути являются записи самих современников; тем не менее многие указания на такие связи, по нашему мнению, крайне недостоверны.

В статье Н. Гудзия «История писания и печатания «Анны Карениной», приложенной к 20-му тому Полного собрания сочинений Л. Н. Толстого, между прочим сказано не только «о прототипности Анны Карениной и Николая Левина» (стр. 640), но прототипы указаны для Кознышева, поручика Корсунского, графини Лидии Ивановны, старого князя Щербацкого, госпожи Шталь, приезжего иностранного принца; в той же статье утверждается, «что победитель на скачках в романе штабс-капитан Махотин напоминает офицера А. Д. Милютина» (стр. 641).

Конкретные наблюдения, конечно, входят в арсенал художника и используются им, но, стремясь отыскать точные прототипы, исследователи все же уподобляют художественное произведение мозаике фактов.

Увлечение поисками прототипов методологически неправильно и зачастую не столько проясняет, сколько запутывает вопрос о творческой истории того или иного произведения.

Посмотрим, к чему привели многих пушкинистов поиски прототипов.

Некоторые исследователи утверждали, что прототипом Гринева и Швабрина является один и тот же человек — Шванвич. Между тем Гринев совсем не похож на Швабрина.

Немало наговорено было и о прототипе Маши Мироновой из «Капитанской дочки». В «Русском архиве» даже утверждалось, что ее прототипом был один мо-

лодой грузин (П. А. Клопитонов), который попал в сад Царского Села и разговаривал о статуях с императрицей; утверждалось также, что этого самого грузина прозвали «капитанской дочкой» [1].

Нелепость подобных утверждений совершенно явная. Если человека прозвали «капитанской дочкой» в силу того, что положение, в которое он попал, напоминало положение из повести Пушкина, то совершенно ясно, что эта повесть уже существовала и именно она дала повод к подобного рода домыслам.

Сторонники теории прототипов извращенно понимают характер отношения искусства к действительности. Они понимают искусство как копирование, а не как творческое воссоздание жизни в ее исторически-конкретной сущности.

Между тем, говоря о конкретном и частном, художник-творец (поэт по древнему значению этого слова) имеет дело с общим.

Чернышевский писал в статье «О поэзии. Сочинение Аристотеля»: «...поэзия изображает не мелочи, а общее, характеристическое...» [2] (подчеркнуто нами. — *В. Ш.*).

Он указывал, что творчество выказывается в том, «...что вы сумеете отделить нужное от ненужного, принадлежащее к сущности события от постороннего» [3].

Толстой не хотел вводить в свой исторический роман чуждо звучащих имен; он брал традиционные фамилии и лишь слегка их изменял: так появилась фамилия Друбецкой, которая не совпадала с фамилией Трубецкой, но и не казалась новой; появилась фамилия Болконский, связанная с традиционной фамилией — Волконский, и т. д. Очевидно, одна из Волконских, основываясь на чисто внешнем сходстве фамилий, запросила писателя о князе Андрее Болкон-

---

[1] «Русский Архив», 1900, кн. II, стр. 166 — 168.

[2] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II. М., Гослитиздат, 1949, стр. 277.

[3] Там же, стр. 282.

ском, герое романа «Война и мир», как о своем родственнике. Толстой ответил ей со сдержанной яростью:

«Очень рад, любезная княгиня, тому случаю, который заставил вас вспомнить обо мне, и в доказательство того, спешу сделать для вас невозможное, т. е. ответить на ваш вопрос. Андрей Болконский никто, как и всякое лицо романиста, а не писателя личностей или мемуаров. Я бы стыдился печататься, ежели бы весь мой труд состоял в том, чтобы списать портрет, разузнать, запомнить. Я постараюсь сказать, кто такой мой Андрей. В Аустерлицком сражении, которое будет описано, но с которого я начал роман, мне нужно было, чтобы был убит блестящий молодой человек; в дальнейшем ходе самого романа мне нужно было только старика Болконского с дочерью, но так как неловко описывать ничем не связанное с романом лицо, я решил сделать блестящего молодого человека сыном старого Болконского. Потом он меня заинтересовал, для него представилась роль в дальнейшем ходе романа, и я его помиловал, только сильно ранив вместо смерти. Так вот мое, княгиня, совершенно правдивое и хотя от этого самого и неясное объяснение того, кто такой Болконский...» [1].

Для Толстого это утверждение имело принципиальную важность.

В статье «Несколько слов по поводу книги «Война и мир» он писал:

«Я бы очень сожалел, ежели бы сходство вымышленных имен с действительными могло бы кому-нибудь дать мысль, что я хотел описать то или другое действительное лицо; в особенности потому, что та литературная деятельность, которая состоит в описывании действительно существующих или существовавших лиц, не имеет ничего общего с тою, которою я занимался» [2].

Итак, для Толстого описание действительно существовавших или существующих лиц существенно от-

---

[1] Письма Л. Н. Толстого, т. II, 1855—1910 гг. Письмо от 3 мая 1865 г. Изд. «Книга», 1911.

[2] «Русский Архив», 1868, стр. 518.

лично от его работы даже в историческом романе «Война и мир». Однако, несмотря на такое категорическое указание самого Толстого, поиски прототипов для его героев продолжались. Появлялись даже самовысказывания прототипов.

Существует книга в трех частях Т. А. Кузьминской «Моя жизнь дома и в Ясной Поляне». Книга эта тщательно отредактирована талантливым литературоведом М. Цявловским, который удалил из нее явные ошибки и придал ей вид правдоподобия. Т. А. Кузьминская в этой книге утверждает, что она и есть Наташа Ростова.

Убеждение это у нее было давнее. В письме к Поливанову она заявляла также, что графиня Ростова — живая мама, Борис — это сам Поливанов и т. д. На основании таких заявлений некоторые литературоведы решили: Татьяна Кузьминская — прототип Наташи. Но если бы это было даже так на самом деле, то такое наблюдение ничего не дает нам для понимания образа, созданного Толстым.

Мы с Т. А. Кузьминской не знакомы, а если бы даже и были знакомы, то не смогли бы ее так понять, как понял и воссоздал (по ее словам) ее характер Л. Толстой.

А главное — для Толстого характерен совершенно другой путь в создании произведения.

В набросках романа «Декабристы» он описал возвращение из ссылки старого декабриста Петра с женой его Наташей. За долгие годы изгнания декабрист изменился: теперь это добродушный, слабый и слегка тщеславный старик.

В отрывке есть сцена возвращения Петра из бани. Как всегда, жена (Наталья) говорит ему привычные слова, что после бани он такой чистый, что «даже светится».

Как известно, этот роман не был закончен, но сцена эта, ее образный мотив не были забыты писателем. В «Войне и мире» Наташа Ростова, увидав Пьера, возвращающегося из плена, говорит Марье: «Он сделался какой-то чистый, гладкий, свежий; точно из бани; ты понимаешь? — морально из бани... И сюр-

тучок коротенький и стриженные волосы; точно, ну точно из бани... папа бывало...»[1]

Совпадение не случайно.

Образ из сцены незаконченного романа переместился в одну из сцен нового романа. Мы улавливаем здесь преемственность героев, которая поддержана даже именем. Фраза о бане в «Войне и мире» стала метафорической, но благодаря упоминанию «старика отца» мы знаем ее прямое значение.

Толстой раскрывал сущность характера Наташи, отталкиваясь от заключительной фазы его развития, исследуя как бы «итог» ее жизни. Он имел перед собой образ жены декабриста, пошедшей за мужем в Сибирь, узнавшей иную обстановку, много испытавшей и в этих испытаниях доказавшей свою любовь.

До того, как мы видим Пьера и Наташу молодыми, еще не знающими, что они полюбят друг друга, они уже существовали в сознании Толстого стариками, вернувшимися из Сибири. Представить же себе, что Толстой взял прототипом молодую девушку, а затем почему-то начал ее описание с периода старости, — просто невозможно.

В обрисовке героев «Войны и мира» Толстой шел от своеобразных анкетных сведений, обстоятельно характеризующих его вымышленных героев. Каждый человек определялся по его деловым способностям, по характеру любовных отношений, по своим художественным вкусам и т. д. Мы знаем, что характеры брались не изолированно, а распределялись, так сказать, по «гнездам», по семействам. Так даны характеристики Ростовых и Куракиных. Каждый герой дан не только сам по себе, но и в связи с семьей, «родовым гнездом», семейной традицией.

В процессе создания романа характеры «выясня лись», определялись и изменялись.

Тип-герой в этом романе не некая неподвижная сущность. Сюжет служит средством исследования характера. Он позволяет раскрыть характер в различ-

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. худож. произв., т. VII. М.—Л., ГИЗ, 1930, стр. 194.

ных жизнеотношениях. Это не только возрастные количественные, но и качественные изменения. Мы видим Наташу девочкой, девушкой, затем мы видим Наташу в полосе увлечений и сложного становления характера. Затем перед нами жена Пьера, ревнивая, с головой ушедшая в семейную жизнь, потерявшая интерес к своей внешности. Все это не только «возрасты» Наташи, но этапы закономерного, художественно мотивированного развития ее характера. Толстой подчеркивает, что старая графиня не удивлялась тому, как изменялась ее дочь.

Судьба Т. Кузьминской, частная судьба женщины, сама по себе не интересовала Толстого. Задумывая образ Наташи, он не собирался описывать частную жизнь существовавшей рядом с ним девушки, ее романы и брак. Его внимание было сосредоточено на общем и необходимом. Он так строил сюжет, чтобы раскрыть сущность эпохи и характеров, и меньше всего думал о том, чтобы описывать и комбинировать отдельные черты близких, как этого бы хотели обитатели гостиной в Ясной Поляне.

Писатель находит в жизни общее, освобождает это общее от случайного, создает тип; однако в этом типе-характере наличествует и частное. Вот это-то частное для многих и открывается часто после прочтения литературного произведения, оно-то и служит мнимым основанием для беспредметных разысканий прототипа. Характер со сложным путем развития от прекрасного девичества через увлечения, самоотвержение и разочарование к материнству с такой глубиной до Толстого не был показан в своем развитии. После появления романа Толстого Кузьминская, возможно, иначе поняла себя и свою молодость, возможно, даже искренне ощутила себя прототипом Наташи, но этот факт не имеет отношения к созданию образа в «Войне и мире». Показательно, что Кузьминская так и не поняла образ Наташи.

Знакомство с Т. Кузьминской — это факт биографии Толстого. Возможно, что в Наташе Ростовой есть какая-то частность Кузьминской, но ни Наташа Ростова, ни Андрей Болконский, ни Евгений Онегин не

сводятся к прототипам, иначе бы эти образы не имели такого огромного познавательного значения.

Когда-то я сам занимался выяснением вопроса о том, кто был «прототипом» художника Черткова в «Портрете» Гоголя. Этот художник, по повести, добился славы тем, что дал взятку журналисту из денег, которые нашел в раме старого портрета. В результате появилась статья в одном из журналов. Приведу сначала конец статьи по повести, а затем приведу действительно напечатанную статью о художнике Зарянко, которого я метил в прототипы гоголевского героя.

«Великолепная мастерская художника (Невский проспект, такой-то номер) уставлена вся портретами его кисти, достойной Вандиков и Тицианов. Не знаешь, чему удивляться, верности ли и сходству с оригиналами, или необыкновенной яркости и свежести кисти. Хвала вам, художник... (журналист, как видно, любил фамилиарность)! Прославляйте себя и нас. Мы умеем ценить вас. Всеобщее стечение, а вместе с тем и деньги, хотя некоторые из нашей же братьи журналистов и восстают против них, будут вам наградою».

А вот статья о Зарянко:

«Между портретами на нынешней выставке первое место занимают портреты Г. Зарянко. — Не было им подобных на предыдущих выставках, сколько помним; не будет и на последующих, если сам Г. Зарянко не захочет превзойти самого себя.

Тяжка обязанность наша: мы теперь должны сказать нечто, чему никак не поверят ни скептики, ни даже некоторые энтузиасты. Но надо высказать все, потому что мы уверены, что скептики не поверят по привычке, а энтузиасты — потому, что они следуют своему личному, иной раз одностороннему мнению. — Мы ставим портреты Г. Зарянко наравне с портретами всех великих живописцев, — сознавая, и то лишь для безопасности нашего изречения, что у всех великих мастеров были ошибки» [1].

---

[1] «Санкт-Петербургские ведомости», 1850, № 234. «Годичная выставка в Императорской Академии художеств».

Так было напечатано в «Санкт-Петербургских ведомостях».

Здесь еще нет упоминания Ван Дика. Но вот другой отзыв:

«Я говорю решительно и утвердительно, — читаем мы далее, — что г. Зарянко гений, что лучших портретов не было со времени изобретения портретной живописи (с портретами Ван Дика включительно) и быть не может, потому что работы г. Зарянки совершенство в полном значении этого слова» [1].

Это похоже на статью о Черткове и даже напоминает историю его, но дело в том, что статьи напечатаны в 1850 году, а вещь Гоголя в первом варианте — в 1835 году, а во втором варианте — в 1842 году, причем именно вторая редакция и похожа на историю Зарянко.

Таким образом, герой Гоголя как бы жил за десять лет до своего прототипа, — т. е. получилась явная нелепость.

Лафарг в своих воспоминаниях приводит мнение Маркса о Бальзаке:

«По мнению великого экономиста, Бальзак был не только бытописателем своего времени, но также творцом тех прообразов-типов, которые при Людовике-Филиппе находились еще в зародышевом состоянии, а достигли развития уже впоследствии, при Наполеоне III» [2].

Бальзак исходил из анализа действительности; он подметил появление нового, когда оно было еще в зародышевом состоянии. Но он с помощью творческого воображения раскрыл сущность этого нового посредством сюжета, заставил ее обнаружиться в развернутых, законченных характерах. И получилось так, что он дал в своих произведениях такую картину действительности, многие черты которой стали ясны только впоследствии.

---

[1] «Русский биографический словарь». Петроград, 1916. Жабокритский — Зяловский.

[2] К. Маркс — Ф. Энгельс. Об искусстве. М.—Л., изд. «Искусство», 1937, стр. 662.

Сюжет имеет первостепенное значение для обнаружения сущности характера, для выявления нового в действительности, для художественно зримого, законченного изображения этого нового.

В статье «Луч света в темном царстве» Добролюбов писал, анализируя характер Катерины из «Грозы» Островского:

«. . .мы спрашивали себя: как же, однако, определятся [новые стремления в отдельной личности? какими чертами должен отличаться характер, которым совершится решительный разрыв с старыми, нелепыми и насильственными отношениями жизни?] В действительной жизни [пробуждающегося] общества мы видели лишь намеки на решение наших вопросов, в литературе — слабое повторение этих намеков; но в «Грозе» составлено из них целое, уже с довольно ясными очертаниями; здесь является перед нами лицо, взятое прямо из жизни, но выясненное в сознании художника и поставленное в такие положения, которые дают ему обнаружиться полнее и решительнее, нежели как бывает в большинстве случаев обыкновенной жизни» [1].

Что же утверждает Добролюбов?

Он говорит, что новый характер сложился, бытует в действительности, но художник не может его просто заимствовать из жизни, он должен «выяснить» этот характер, довести до ясности, творчески доработать. Это «выяснение» происходит посредством сюжета произведения, благодаря которому характер ставится в такие положения, в которых только и может проявиться его сущность.

«Дагеротипной точности» (выражение Добролюбова) не бывает в настоящем искусстве, но есть «. . .художественное соединение однородных черт, проявляющихся в разных положениях русской жизни, но служащих выражением одной идеи» [2].

Образ Катерины — явление творчески воссозданное,

---

[1] Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. II. М., Гослитиздат, 1935, стр. 347—348.

[2] Там же, стр. 348.

«выясненное» в сознании художника и потому как бы предсказывающее дальнейшее развитие характера. Так и воспринимал Катерину русский зритель в исполнении великих русских артистов. Поэтому-то Ермолова, Стрепетова в роли Катерины и были так дороги передовому зрителю.

Образ, показанный драматургом, устремлял зрителя вперед, он давал гораздо больше того, что значили события на сцене, взятые в их непосредственной данности. Образ Катерины как бы доносил до зрителя само движение жизни, а не только случай в глухом приволжском городке.

Новый характер вызвал к жизни новый сюжет. Сюжет же в свою очередь «выяснил» новый характер, дал возможность широко и полно проявиться новому характеру, причем в этом проявлении открывались и какие-то черты будущего.

Сюжет — это действие, сочетание событий; это сочетание событий исследует предмет описания.

В русской литературе, как мы это увидим дальше, «сюжет» часто как бы построен на сопоставлении типов.

У Пушкина слово «сюжет» соответствует слову «предмет». (Слово «предмет» введено в русский язык Ломоносовым).

У Пушкина «предмет» — то объект описания, то герой произведения. Например, в «Евгении Онегине»:

У нас теперь не то в предмете,
Мы лучше поспешим на бал.

Характеризуя своего героя, коллежского регистратора Езерского, Пушкин перечисляет важных и сановных героев в произведениях других авторов и пишет о том, как критик скажет ему:

Что лучше, ежели поэт
Возьмет возвышенный предмет,
Что нет к тому же перевода
Прямым героям...

Дальше Пушкин перечисляет обычные «предметы» описания поэм и стихотворений старого искусства:

у Державина это представители знати, у романтиков: Дон Жуан и т. д.

Новый предмет описания у поэта-реалиста Пушкина — «просто гражданин столичный».

Сущность предмета выясняется, прослеживается в событиях и противоречиях.

Поэтический вымысел является средством художественного выяснения сущности явлений действительности: вымышленное повествование, давая сочетание событий, анализирует явления действительной жизни.

А. С. ПУШКИН

И между тем как понятия, труды, открытия великих представителей старинной астрономии, физики, медицины и философии состарелись и каждый день заменяются другими, произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно юны.

А. С. Пушкин

I

Сюжет каждого произведения исторически конкретен. При этом, с одной стороны, он предполагает изображение событий, черты которых отобраны художником; с другой — в нем не могут не отражаться литературные традиции, навыки художественного мышления, предыдущие моменты сознания и т. д. В нем передается событие, которое произошло или могло произойти, но оно отобрано и оформлено.

Однако мы должны помнить, что даже в тех произведениях литературы, где мы не сразу различаем действительность, лежащую за художественным произведением и обуславливающую его, такая действительность на самом деле существовала, хотя мы не всегда понимаем своеобразие законов ее художественного отражения.

Русский историк В. Болотов, анализируя апокрифические евангелия, писал, что он находит в них

крайне своеобразный реализм, похожий, например, на реализм приключенческих (географических) романов Жюль Верна, — то есть что в апокрифах переданы какие-то черты тогдашней действительности[1].

Проследим соотношение фактов живой действительности и явлений предшествующего искусства у Пушкина.

Пушкин часто сопоставляет действительность с фактами искусства.

В «Медном всаднике» исторический Петр воссоздается посредством ряда образов: вначале Петр показан стоящим на берегу Невы, решающим выбор места для закладки города; затем идет описание Петербурга через сто лет; дальше следует собственно поэма — столкновение героя с «медным всадником». Медный всадник — это центр поэмы, это Петр, взятый в его историческом деле.

В «Полководце» дан не Барклай де Толли, а портрет его, написанный художником. Портрет не повод для стихотворения, не предлог говорить о полководце — он служит уточнением сюжета.

Тема берется в том виде, в каком она уже существует в искусстве. Происходит как бы своеобразное цитирование; художник напоминает читателю или зрителю о целом ряде понятий, связанных в искусстве с этой темой. Прежнее понимание переосмысливается. Так реалистически переосмыслил И. Репин академическую тему «Воскрешение дочери Иаира».

Напомним, что у Маяковского встречаем имена Нерона, Каина, Авеля, Христа. Встречается у него и использование традиционного сюжета поэзии — «памятника», как свидетеля заслуги поэта. В этом сюжете анализируется понятие славы для данного поэта.

«Памятники» Горация, Державина и Пушкина сильно отличаются друг от друга, и это отличие входит в самый предмет произведения.

Старое стихотворение, его ощущение входит в сюжет нового стихотворения.

---

[1] В. Болотов. Лекции по истории древней церкви. СПБ, 1910, стр. 239.

У Маяковского в поэму «Во весь голос» включено понятие «памятника» с новым значением славы:

Сочтемся славою, —
ведь мы свои же люди, —
пускай нам
общим памятником будет
построенный
в боях
социализм.

Остановимся несколько подробнее на пушкинской теме «Арион».

В 1825 году (на титуле — 1826 год) вышло издание «Стихотворения Александра Пушкина»; на обложке книги приводился эпиграф из Проперция (11, 10, 7): «Aetas prima canat Veneres, extrema tumultus» (т. е.: «В раннем возрасте воспевается любовь, а в позднейшем — смятения»; первую, немного измененную половину этого стиха Пушкин впоследствии привел в наброске одной из начальных строк восьмой главы «Евгения Онегина») [1].

Книга вышла в разгар розысков по делу 14 декабря и вызвала большое волнение у Карамзина, который считал, что Пушкин погубил себя, поставив этот эпиграф.

В письме 1826 года к царю Пушкин писал о решении «...не противуречить моими мнениями общепринятому порядку...»

С Жуковским в том же году он был более откровенен:

«Каков бы ни был мой образ мыслей, политический и религиозный, я храню его про самого себя и не намерен безумно противоречить общепринятому порядку и необходимости» [2].

---

[1] Пушкин. Письма, т. II. М.—Л., Гиз, 1928, стр. 137. Примечания.

[2] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. X. М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 203—204. Письмо от 7 марта 1826 г. к В. А. Жуковскому.

Но в это же время Пушкин пишет стихотворение «Арион». Вот оно, в некотором сокращении:

Нас было много на челне;
Иные парус напрягали,
Другие дружно упирали
В глубь мощны весла...
. . . .
А я — беспечной веры полн —
Пловцам я пел... Вдруг лоно волн
Измял с налету вихорь шумный...
Погиб и кормщик и пловец! —
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою
И ризу влажную мою
Сушу на солнце под скалою.

Здесь греческий миф сильно изменен. Там Арион — певец, которого хотели убить кормщики, чтобы ограбить его; он просил разрешения спеть перед смертью еще раз; спел, бросился в волны, и дельфин, привлеченный песней, спас певца.

У Пушкина певец — друг людей, плывущих на челне; он — их певец; враг (вихрь) приходит со стороны. Поэт спасен, он поет прежние гимны. Название «Арион» делало вещь более цензурной, отсылая к безобидной мифологии, однако мифология была известна читателю того времени и всякое отступление от мифа могло быть легко замечено.

Проходит десять лет. Пушкин во второй половине 1835 года пишет письмо своему другу и казначею П. А. Плетневу. Письмо шутливое и деловое: дело идет о названии цикла альманахов, или номеров журнала; это издание должно стать основным делом Пушкина.

Необходимо дать этому альманаху название, и Пушкин после целого ряда шуток сообщает Плетневу:

«Ты требуешь имени для альманаха; назовем его Арион или Орион; я люблю имена, не имеющие смысла; шуточкам привязаться не к чему. Лангера заставь также нарисовать виньетку без смысла. Были

бы цветочки, да лиры, да чаши, да плющ, как на квартере Александра Ивановича в комедии Гоголя. Это будет очень натурально»[1].

Следует иметь в виду, что уже в это время Гоголь познакомил Пушкина с отрывками из новой комедии.

Напомню сцену из комедии, которую имеет в виду Пушкин. Чиновник, добивающийся ордена, расспрашивает другого о мнении начальства, тот отговаривается.

«Александр Иванович. ...(*Поднимает вверх глаза.*) Довольно хорошо у вас потолки расписаны: на свой или хозяйский счет?

Иван Петрович. Нет, ведь это казенная квартира.

Александр Иванович. Очень, очень не дурно: корзиночки, лира, вокруг сухарики, бубны и барабан! очень, очень натурально! ..»

Как видим, виньетка дается банальная, как бы «взятая с потолка» и казенная.

Для реалиста Пушкина условный символизм виньеток уже нечто устаревшее, но он использует и виньетку, потому что виньетка — здесь лишь нейтральный флаг. Иное дело название. Мифологические имена всем известны: по словарям мифологии тогда учились французскому языку дворянские дети. Название должно передать точное значение, оно не может быть нейтральным, и оно действительно не нейтрально и по-своему точно.

Главное название здесь «Арион», которое рассчитано на ассоциацию со смыслом прежнего стихотворения. «Орион» — название маскирующее, поставленное для того, чтобы придать всему предложению тон безразличия. В то же время «Орион» и запасное название.

«Орион» не может быть названием основным, потому что к этому имени непременно «привязались бы шуточки».

Миф об Орионе приводился в учебниках мифологии

---

[1] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. X. М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 551. Письмо П. А. Плетневу от 11 октября 1835 г.

как образец мифологической непристойности: Зевес, Посейдон и Гермес посетили одного бездетного царя и были им хорошо приняты; в благодарность за гостеприимство они помочились в шкуру быка и велели зарыть ее в землю. Через девять месяцев родился Орион.

Такое название могло бы вызвать насмешки по поводу способа составления сборника; но в то же время Орион, убитый стрелой Артемиды, был превращен в созвездие. Вот почему на обложке «Ориона» и должно было быть изображение созвездия.

Между тем виньетка «Полярной Звезды» состояла из изображения звезды и лиры с лавровым венком.

Таким образом, Пушкин предлагал два названия — далеких, хотя и почти однозвучных, и оба в результате должны были намекать на судьбу декабристов. Если Арион — то это певец старого стихотворения Пушкина, если Орион — то это убитый юноша.

Звезда и лира в виньетке дополнили бы смысл названия.

Все это маскировалось шутками и мнимым безразличием к названию. Если бы пришлось дать альманаху название «Орион», то шуточки, может быть, и появились бы, но зато на виньетке была бы изображена звезда, напоминающая о Полярной, и читатель мельком вспомнил бы о погибшем юноше, — конечно, не об Орионе, а о поэтах-декабристах, сосланных в страну Полярной звезды.

Прямое обращение к политике было невозможно для Пушкина. Он писал в условиях строгой цензуры, и в его творчестве должны были быть и имеются своеобразные «пропуски». Поэт от многого принужден был отказываться.

24 марта 1825 года Пушкин пишет А. А. Бестужеву по поводу «Евгения Онегина»:

«Ты сравниваешь первую главу с Дон Жуаном. — Никто более меня не уважает Дон Жуана (первые пять песен, других не читал), но в нем ничего нет общего с Онегиным. Ты говоришь о сатире англичанина Байрона и сравниваешь ее с моею, и требуешь от меня таковой же! Нет, моя душа, многого хочешь.

Где у меня сатира? о ней и помину нет в Евгении Онегине. У меня бы затрещала набережная, если б коснулся я сатиры...»[1]

Совершенно ясно, что здесь затрещала бы Дворцовая набережная — та самая, на которой стоял Зимний дворец. Против других набережных Пушкин ничего не имел, потому что они для него были просто красивой гранитной облицовкой берегов Невы.

Для оценки пушкинских произведений надо до конца понять их форму. Например, Пушкин пишет не роман, а роман в стихах, — и это, как он сам указывает, «дьявольская разница».

В романе в стихах иначе организуется повествование. Сама рифма является здесь способом возвращать предыдущие моменты описания, как бы повторять их.

Маяковский писал:

Говоря по-вашему,
рифма —
вексель.
Учесть через строчку! —
. . . .
. . . .
Говоря по-нашему,
рифма —
бочка.
Бочка с динамитом.
Строчка —
фитиль.
Строка додымит,
взрывается строчка, —
и город
на воздух
строфой летит[2].

Заключительные строки некоторых онегинских строф возвращают при помощи сложной системы рифм к первым строкам и заставляют нас переосмыслить прежнее наше восприятие описанных деталей.

---

[1] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. X. М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 131.

[2] В. Маяковский. Полн. собр. соч., т. VIII. М., Гослитиздат, 1940, стр. 28—29. «Разговор с фининспектором о поэзии».

Для того чтобы понять, как «взрываются» онегинские строфы своими последними строками, достаточно посмотреть хотя бы окончание строф первой главы: эти попарно срифмованные строки особенно ощущаются в начале произведения. Эти строки представляют собой как бы развязки каждой строфы; они не опровергают предыдущие строки, но углубляют их, вносят новое осмысление изображаемого.

II

Роман Пушкина «Евгений Онегин», по замечательному определению Белинского, является «энциклопедией русской жизни», хотя по цензурным условиям Пушкин не мог в «Евгении Онегине» показать русскую действительность так широко, как хотел. В черновиках осталась характеристика матери Татьяны как деспота и истязательницы. Уничтожены были главы, в которых показаны декабристы.

Событий в романе как будто мало. Роман открывается развернутой характеристикой Онегина; дальше следуют события, раскрывающие характер столкновения Онегина с Татьяной, его непонимание девушки, столкновение с Ленским. В этом столкновении роль Онегина жалка, так как им руководят ничтожные мотивы. В конце романа дана новая встреча Онегина с Татьяной, в которой роли переменились: Онегин влюбляется, и эта любовь изменяет его отношение к миру — он обретает смысл жизни и тут же теряет всякую надежду на счастье.

События как будто нарочито обеднены, повествование как будто оборвано на половине, а между тем Пушкин иронически относился к предложению написать продолжение романа — дать традиционный конец со смертью или свадьбой героя.

Для Пушкина «Евгений Онегин» закончен, потому что характеры героев исчерпаны до конца и раскрыта та действительность, часть которой они составляют.

В «Евгении Онегине» стихотворная форма романа органически связана с его сюжетом.

Строфическое строение поэмы сложно: она написана специальной четырнадцатистрочной «онегинской» строфой; в первых строках каждой строфы дается основное действие; в следующих строках содержится оценка событий.

В первой строфе завершительные строки открывают тайные мысли Онегина. Строфа вторая как бы автобиографична: Онегин рисуется в ней петербуржцем, приятелем автора. В строфу включено обращение к читателям, «друзьям» «Людмилы и Руслана». Читатель назван «земляком» Онегина, другом поэта, а вся строфа внезапно разрешается строками, говорящими об изгнании:

Там некогда гулял и я:
Но вреден север для меня...

В «Домике в Коломне» имеет место подчеркнутое противопоставление избранной сложной стихотворной формы и незначительности анекдота. Анекдотическое содержание поэмы выражено в октавах. Сложность строфического построения и мелочность событий, изображенных в произведении, подчеркнуты самим автором и переносят внимание читателя на самого поэта. Поэт не называет себя, но тема его скованности, связанности является лирической подосновой сюжета поэмы:

. . . . Потому-то
Здесь имя подписать я не хочу.
Порой я стих повертываю круто,
Все ж видно, не впервой я им верчу,
А как давно? того и не скажу-то.
На критиков я еду, не свищу,
Как древний богатырь — а как наеду...
Что ж? поклонюсь и приглашу к обеду[1].

Здесь поэт цитирует «Руслана и Людмилу».

Пушкин в зрелые годы не упрощал формы стиха, а даже как будто осложнял ее. Поэтому строка поэмы,

---

[1] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. IV. М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1950, стр. 514.

в которой говорится, что французские романтики, реформировав александрийский стих,

Его гулять пустили без цезуры... —

иронична и является прямой полемикой с ними.

Интересна предшествовавшая строка:

Hugo с товарищи, друзья натуры...

Здесь выражение «друзья натуры» поставлено рядом с архаическим «Hugo с товарищи». Пушкин с иронией относится к французской «натуральной» школе, считая мелочными ее реформы и притязания. Для Пушкина натура — это природа, сама реальность, данная в ее истине, а не упрощение формы.

В последние годы своей жизни Пушкин пережил гонения критики. Наряду с официальной печатью, всячески старавшейся дискредитировать Пушкина, либеральная критика вела атаку на Пушкина-художника, заявляла об упадке его таланта, считала его писателем прошлого.

И это писалось в годы расцвета гения Пушкина, когда он вполне сознательно усилил борьбу против старых правил, против всего того, что можно было бы назвать «сюжетным благоразумием» и повторением старого.

Еще в 1822 году Гнедич написал Пушкину письмо по поводу «Кавказского пленника», в котором давал поэту ряд банальных советов по сюжету. Пушкин отнесся иронически к советам Гнедича. Вот что он писал: «...Черкес, пленивший моего русского, мог быть любовником молодой избавительницы моего героя — вот вам и сцены ревности, и отчаянья прерванных свиданий и проч. Мать, отец и брат могли бы иметь каждый свою роль, свой характер — всем этим я пренебрег, во-первых, от лени, во-вторых, что разумные эти размышления пришли мне на ум тогда, как обе части моего Пленника были уже кончены...» [1]

Пушкин признавал, что «...Простота плана [более]

---

[1] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. X. М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 647.

близко подходит к бедности изобретения...» Но сам он дорожил описанием нравов черкесских, тем, что он называл «географической статьей».

Почти то же самое содержится и в письме к В. П. Горчакову.

Простота плана, конечно, и в этой поэме результат не бедности изобретения; сюжет «Руслана и Людмилы» прост и увлекателен, хотя и не вполне оригинален.

Пушкин в «Набросках предисловия к «Борису Годунову» писал:

«Являюсь, отказавшись от ранней своей манеры. Мне не приходится пестовать безвестное имя и раннюю молодость и я уже не смею рассчитывать на снисходительность, с какой я был принят. Я уже не ищу благосклонной улыбки минутной моды. Я добровольно покидаю ряды ее любимцев, и смиренно благодарю за ту благосклонность, с какой она встречала мои слабые опыты в течение десяти лет моей жизни» [1].

Изменения в стиле, как мне кажется, у Пушкина были связаны и обусловлены сдвигами в его мировоззрении. Недаром реакционная критика одновременно объявила Пушкина и устаревшим, и охладевшим, и неблагонадежным.

В такой обстановке Пушкину пришлось писать произведения, затрагивающие самые важные вопросы того времени.

В «Сценах из рыцарских времен» и в «Капитанской дочке» Пушкин писал о народном восстании.

Пушкинская проза чрезвычайно точна, однако писатель не мог договорить свои мысли до конца. Ему приходилось применять целый ряд способов для того, чтобы пусть хотя бы в намеках, но выразить то, что прямо сказать было невозможно по цензурным условиям.

Выше приводились примеры, как Пушкин использовал в поэзии мифологические образы. Но в прозе этого нельзя было делать.

---

[1] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII. М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 752.

Полемическое вступление Пушкина к «Путешествию в Арзрум» посвящено праву писателя не прославлять и не писать памфлеты, а изображать действительность такой, какова она есть.

Напомним об обстоятельствах создания «Путешествия в Арзрум».

Пушкин выехал в путешествие 1 мая 1829 года. К этому же году относится текст, который условно можно назвать «Путевыми записками». Отрывки из этих «Путевых записок» под заголовком «Военная Грузинская Дорога» были напечатаны в «Литературной газете» в 1830 году. Все же «Путешествие» написано в 1835 году.

Таким образом, «Путешествие» написано через пять лет после составления первых набросков. Первым напечатанным наброском был кусок описательный.

Существуют мнения, что «Путешествие» содержит в себе полемику с Паскевичем и является ответом на целый ряд журнальных заметок, направленных против Пушкина. Подобные утверждения были сделаны в 1936 году во 2-м номере «Временника».

Существует также мнение В. Л. Комаровича, высказанное в 3-м номере того же «Временника», в статье под названием «К вопросу о жанре «Путешествия в Арзрум». В этой статье утверждается, что Пушкин последовательно пародировал в своем «Путешествии» путевые записки Шатобриана.

Так как все явления действительности связаны, то связаны и все литературные явления; и Пушкин Шатобриана, конечно, знал и творчество его, вероятно, как-то учитывал.

Но вряд ли борьба с Шатобрианом могла сама по себе заинтересовать Пушкина в 1835 году. Вещь Шатобриана относится к 1810 году. То, что «Путешествие» появилось на свет через пять-шесть лет после похода Паскевича в Персию, вероятно, ослабило в произведении и элементы полемики с Паскевичем.

Основная задача, которая стояла перед Пушкиным в данном случае, — борьба за новое, реалистическое изображение Кавказа и повествование о судьбе писателя.

Кавказ воспринимался традиционно-романтически. Изображение Кавказа было как бы отдано романтикам на откуп, и Гоголь, говоря о романтическом изображении, приводил в пример изображение горца.

Гораздо позднее Толстой в «Казаках» и в ряде незавершенных отрывков противопоставлял выдуманному Кавказу Кавказ реально увиденный, реально существующий.

«Казаки» представляют собой одну из толстовских попыток реалистического рассказа о Кавказе. Вещь эта создавалась десять лет — с 1852 по 1862 год.

Нахождение способа рассказа об этом Кавказе, о Кавказе реальном, было настолько трудно, что Толстой даже пытался изложить свою повесть в стихах, близких к народным.

«Путешествие в Арзрум» является пушкинской последовательной попыткой показать, что метод реализма — это общий метод для передачи и полного раскрытия любого явления действительности.

Борьба со старым, романтическим восприятием Кавказа представляет собою вторую линию произведения. Сюжета в обычном смысле слова здесь нет, но факт путешествия развернут сюжетно-«фабульно», если употреблять терминологию Горького.

Значение произведения чрезвычайно велико. Мы наблюдаем, как пушкинское умение видеть было воспринято Лермонтовым в «Герое нашего времени» (особенно в начале произведения) и Толстым в «Казаках».

Кавказ у Пушкина не романтическая декорация, а страна, точно и правдиво описанная. В описание введено и упоминание о «Кавказском пленнике» — автокритика его:

«Здесь нашел я измаранный список «Кавказского Пленника» и, признаюсь, перечел его с большим удовольствием. Всё это слабо, молодо, неполно; но многое угадано и выражено верно» [1].

В «Путешествии» реалистичность описания носит программный характер, показывает зрелость художе-

---

[1] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VI. М.—Л., изд. Академии наук СССР, 1950, стр. 651.

ственного мастерства писателя, необычайную точность его видения.

Пушкин почти не прибегает здесь к сравнениям. Или же дает их по-новому, с реалистической точностью.

Его поражают горы не столько своим сходством с облаками, сколько неизменностью своих очертаний, которая подчеркивается единством новых и старых впечатлений:

«В Ставрополе увидел я на краю неба облака, поразившие мне взоры ровно за девять лет. Они были всё те же, всё на том же месте. Это — снежные вершины Кавказской цепи».

Пушкин подъезжает к Кавказским Минеральным Водам. Ночь описана так: «Величавый Бешту чернее и чернее рисовался в отдалении».

Главный Кавказский хребет все еще далеко; он введен словами: «Справа сиял снежный Кавказ».

Пушкин въезжает в Дарьяльское ущелье:

«Кавказ нас принял в свое святилище. Мы услышали глухой шум и увидели Терек, разливающийся по разным направлениям. Мы проехали по его левому берегу. Шумные волны его приводят в движение колеса низеньких осетинских мельниц, похожих на собачьи конуры. Чем далее углублялись мы в горы, тем у́же становилось ущелие. Стесненный Терек с ревом бросает свои мутные волны чрез утесы, преграждающие ему путь. . .»

Ощущение тесноты ущелья все усиливается:

«. . .кажется, чувствуешь тесноту. Клочок неба как лента синеет над вашей головою».

Мост через Терек описан с осязательной точностью:

«. . .стоишь, как на мельнице. Мостик весь так и трясется, а Терек шумит как колеса. . .»

Пушкин как бы исследует предмет. Вначале он дает его в прямом и как будто небрежном упоминании, а затем пользуется им для сравнения. Это особый метод точной поэзии. Только что шло описание мельницы, теперь мост описан как мельничная плотина, а шум реки приравнен к шуму колеса.

Вещь вся построена на описании; описание переби-

вается второй темой произведения — повествованием о писателе и его положении в обществе того времени.

Образная система «Путешествия в Арзрум» организована с особой тщательностью, так как связь и логика перехода от образа к образу здесь в известной мере восполняет отсутствие вымысла.

Дается описание, а на втором плане вырисовывается и сам поэт — спокойный, ироничный, понимающий двусмысленность своего положения, положения пленника. Напомню, например, что в Арзруме турки говорят Пушкину: «поэт брат дервишу». Потом Пушкин видит «...молодого человека, полунагого, в бараньей шапке... Мне сказали, что это был брат мой, дервиш, пришедший приветствовать победителей».

Ирония этого описания навеяна не только тем, что поэта перед этим сравнивали с дервишем, но и тем, что самого Пушкина уговаривали воспевать победы Паскевича. Уже после публикации первых набросков «Путешествия» Булгарин в «Северной Пчеле» от 22 марта 1830 года писал: «Мы думали, что великие события на Востоке, удивившие мир и стяжавшие России уважение всех просвещенных народов, возбудят гений наших поэтов, — и мы ошиблись» [1].

Тема поэта и ощущение трагичности его положения в условиях тогдашней России получают свое сюжетное разрешение в эпизоде встречи Пушкина с телом убитого Грибоедова.

Встреча эта сопровождается развернутой характеристикой поэта. Одновременно говорится о положении передовых людей тогдашней России. У Грибоедова «талант поэта был не признан».

Дальше следует широчайшее обобщение:

«Люди верят только славе и не понимают, что между ими может находиться какой-нибудь Наполеон, не предводительствовавший ни одною егерскою ротою, или другой Декарт, не напечатавший ни одной строчки в «Московском Телеграфе».

---

[1] «Временник», № 2. М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1936, стр. 59.

Жизнь Грибоедова описана скупо, лаконично, и он проходит в «Путешествии» как бы не показанным, но печальная судьба его передана со сдержанным лирическим волнением:

«Не знаю ничего завиднее последних годов бурной его жизни. Самая смерть, постигшая его посреди смелого, неровного боя, не имела для Грибоедова ничего ужасного, ничего томительного. Она была мгновенна и прекрасна».

О встрече своей с друзьями-декабристами, отбывавшими солдатчину, Пушкин писал:

Желал я душу освежить,
Бывалой жизнию пожить
В забвеньи сладком близ друзей
Минувшей юности моей.

Я ехал в дальные края;
Не шумных пиршеств жаждал я,
Искал не злата, не честей
В пыли средь копий и мечей.

Одновременно целью поездки было увидеть, как

И дале двинулась Россия,
И юг державно облегла,
И пол-Эвксина вовлекла
В свои объятия тугие.

Пушкин грустит о судьбе своих сосланных на Кавказ друзей-декабристов. Он едет певцом Арионом — свободным человеком, независимо оценивающим дела своего народа.

Поэтому сама реалистичность в описании путешествия имела политический смысл; она противостояла не только романтическому описанию, но и описаниям официальным.

Встреча с телом Грибоедова — случайность, но это случайность художественно осмысленная, она становится центром произведения. Грибоедов, писатель-реалист и писатель государственный деятель, совершивший подвиг, погибает в Иране; а рядом в ссылке умирают декабристы; Пушкин соединяет все это в своем повествовании с размышлением о судьбе поэта.

Такое построение не случайно, и, конечно, оно скорей доходило до читателя и было бесконечно важней проблематического спора с Шатобрианом.

Вернемся к описаниям и покажем, как в них «случайности» природы и самого путешествия поэта использованы им для создания картины, выражающей самую сущность предмета.

Военно-Грузинскую дорогу Пушкин проехал дважды. Описывая первый проезд, он замечает: «...дождливая и туманная погода мешала мне видеть его (Казбека. — *В. Ш.*) снеговую груду, по выражению поэта, подпирающую небосклон».

Выражение «подпирающую небосклон» Пушкин дает с разрядкой, как ненужно-поэтическое. Указано, что сам путешественник проехал мимо Казбека «равнодушно».

Случайный туман, скрывший гору, становится поводом отложить описание и дать его в конце произведения, как центр пейзажа. На обратном пути Казбек будет показан с необыкновенной силой.

Пока описание путешествия продолжается. Поэт рассказывает про знаменитый обвал 1827 года; после этого описывается малый обвал: «Я оглянулся и увидел в стороне груду снега, которая осыпалась и медленно съезжала с крутизны».

Слово «медленно» оттеняет картину обвала — создает впечатление страшной дали, где происходит этот обвал.

Между описанием большого обвала и картиной малого обвала сказано: «Мы круто подымались выше и выше. Лошади наши вязли в рыхлом снегу, под которым шумели ручьи». Здесь необыкновенная точность описания. На перевалах нет рек, есть ручьи под снегом. В то же время шум ручьев в образной системе описания путешествия как бы заканчивает описание шума Терека; к Тереку поэт вернется на обратном пути.

После описания перевала идет рассказ о трусости иностранного консула, который велел себе завязать

глаза при переходе через самую вершину Крестовой горы.

В следующем описании мы видим редкий случай в пушкинской прозе: в фразе три имени существительных, при каждом существительном прилагательное: «Мгновенный переход от грозного Кавказа к миловидной Грузии восхитителен».

Неожиданно и метко прибрано прилагательное — «миловидная», — сказанное про страну. Это прилагательное подчеркнуто словом «восхитителен». Дальше идет описание Грузии с ее «обитаемыми» скалами. Прилагательное очень просто, но необычайно: изумительно по точному применению к описанию древней горной земледельческой страны.

Таково все «Путешествие», которое даже в пушкинской прозе — образец точнейшего описания, как будто освобожденного от всяких литературных воспоминаний.

Чрезвычайно характерно описание монастыря, стоящего на уступе Казбека. Описание поражает точностью виденного. Оно отнесено в самый конец «Путешествия»; дается при вторичном описании перевала. Дорога уже знакома читателю по прежним описаниям, и поэту открывается возможность уточнить путь, ввести в описание новые предметы.

«Утром, проезжая мимо Казбека, увидел я чудное зрелище: белые оборванные тучи перетягивались через вершину горы, и уединенный монастырь, озаренный лучами солнца, казалось, плавал в воздухе, несомый облаками».

Ветер, подходя к горам, подымается вверх; вообще ветер двигается не по горизонтали, — около любого куста есть восходящее движение ветра, — поэтому тучи не просто проходят через горы, а перетягиваются через вершину. Монастырь стоит над уступами так, что тучи перетягиваются перед ним и за ним, и он плывет в облаках.

Дальше описывается в последний раз теснина:

«Бешеная Балка также явилась мне во всем своем величии: овраг, наполнившийся дождевыми водами, превосходил в своей свирепости самый Терек, тут же

грозно ревевший. Берега были растерзаны; огромные камни сдвинуты с места и загромождали поток. Множество осетинцев разработывали дорогу. Я переправился благополучно. Наконец я выехал из тесного ущелия на раздолье широких равнин Большой Кабарды».

Эпитет «тесное», приложенный к слову «ущелие», контрастирует словам «раздолье широких равнин».

Таким образом, про пушкинские описания мало сказать, что они точны и кратки, — в то же время в них по-новому раскрыт, то есть исследован, предмет описания.

Исследование предмета посредством чередования его восприятий мы находим и в произведениях Гоголя, который чрезвычайно глубоко освоил пушкинский опыт.

Гоголь прежде всего подчеркивал краткость и точность пушкинского описания. Вот что писал Гоголь в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ея особенность» о Пушкине:

«. . .он русский весь с головы до ног: все черты нашей природы в нем отозвались, и все окинуто иногда одним словом, одним чутко найденным и метко прибранным прилагательным именем.

Он бросил стихи единственно затем, чтобы не увлечься ничем по сторонам и быть проще в описаниях, и самую прозу упростил он до того, что даже не нашли никакого достоинства в первых повестях его. . .»

Дальше Гоголь продолжает:

«Пушкин был этому рад и написал «Капитанскую дочку», решительно лучшее русское произведение в повествовательном роде... Чистота и безыскусственность взошли в ней на такую высокую степень, что сама действительность кажется перед нею искусственною и карикатурною... все — не только самая правда, но еще и как бы лучше ея. . .» [1]

В этом отрывке замечательно указание на то, что сама действительность кажется перед пушкинской прозой «искусственною и карикатурною».

---

[1] Н. В. Гоголь. Сочинения, т. IV. Изд. десятое, ред. Н. С. Тихонравова. М., 1889, стр. 185—186.

Пушкин вскрывает в действительности ее основные черты, видит в ней главное и «новое», причем такое, которое является, по словам Гоголя, «совершенной истиной» («Арабески»).

Работая над стихом, Пушкин стремился к выделению самых существенных и главных, как бы общезначимых свойств предмета и не искал каких-нибудь другими не замечаемых и редких, но не существенных черт.

Именно к Пушкину приложимы прежде всего слова Гоголя: «...передовыми людьми можно назвать только тех, которые именно видят все то, что видят другие (все другие, а не некоторые), и опершись на сумму всего, видят все то, чего не видят другие...» [1]

Стремясь показать общее и главное, Пушкин неутомимо искал лаконические, краткие определения и часто противопоставлял свой стиль стилю современной ему французской прозы.

Впоследствии Чернышевский в своей статье о Пушкине указывал, что у Пушкина результатом окончательной отделки стиха являлось «...уменьшение объема стихотворения... уничтожение множества... задуманных стихов» [2].

Пушкинская сюжетность описания не имеет ничего общего с метафоричностью. Здесь предмет берется в самой своей сущности, и эта сущность выясняется посредством поэтического анализа.

Сам Пушкин говорил:

«Но что сказать об наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами? ..

...Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат...» [3]

---

[1] П. В. Анненков. Литературные воспоминания. СПБ, 1909, стр. 263.

[2] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II. М., Гослитиздат, 1949, стр. 464.

[3] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII. М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 14—15.

Пушкин давал прямые описания, основанные на выделении главной детали. Он предельно краток в своих описаниях.

Приведу два примера:

«Дорога шла по крутому берегу Яика. Река еще не замерзала, и ее свинцовые волны грустно чернели в однообразных берегах, покрытых белым снегом».

Здесь названы только существенные признаки: цвет воды в реке, объясняемый высотой берега, форма берегов, покрытых белым снегом; белые берега противопоставлены свинцово-черным, как бы затемненным водам реки.

В «Капитанской дочке» «сухость» описания сознательно решена и подчеркнута иногда авторской иронией. Пушкин иронизирует над традиционной мелочностью описаний исторических романистов. Это очень заметно в сцене приезда Марьи Ивановны в Царское Село. Марья Ивановна останавливается у жены смотрителя. В пяти строках Пушкин перечисляет то, о чем жена смотрителя с ней говорила:

«Она рассказала, в котором часу государыня обыкновенно просыпалась, кушала кофей, прогуливалась; какие вельможи находились в то время при ней; что изволила она вчерашний день говорить у себя за столом, кого принимала вечером, — словом, разговор Анны Власьевны стоил нескольких страниц исторических записок и был бы драгоценен для потомства. Марья Ивановна слушала ее со вниманием».

Но ведь в повесть все эти сведения не попали. Несколько страниц «исторических записок» с улыбкой пропущены. Необходимо подчеркнуть, что эта намеренная сухость описания, отсутствие лишних подробностей даны Пушкиным в историческом романе. Между тем, опыт исторического романа, в частности у Вальтер Скотта, казалось, предписывал наполнить произведение внесюжетными подробностями, которые создавали бы или, по крайней мере, должны были создать местный колорит.

Крайне своеобразно Пушкин описывает «дворец» Пугачева — крестьянскую избу:

«Она освещена была двумя сальными свечами, а

стены оклеены были золотою бумагою; впрочем, лавки, стол, рукомойник на веревочке, полотенце на гвозде, ухват в углу и широкий шесток, уставленный горшками, — всё было как в обыкновенной избе. Пугачев сидел под образами, в красном кафтане, в высокой шапке и важно подбочась. Около него стояло несколько из главных его товарищей, с видом притворного подобострастия».

Здесь описание довольно развернуто: упоминаются стены, оклеенные золотой бумагой, — крестьянское представление о роскоши дворца; дается сухое, но необходимое здесь перечисление предметов крестьянского обихода, которые никто и не подумал вынести из пугачевского «дворца».

Дворец Екатерины не описан вовсе, почти не описано и Царское Село. Здесь описание не нужно и как бы лишне, потому что сама роскошь обстановки, подробности ее дали бы больше места образу государыни и ввели бы такие черты красивости, которые, как мы потом увидим, не нужны автору. Поэтому про дворец сказано просто, как про «...длинный ряд пустых, великолепных комнат».

Насколько эта сжатость типична именно для пушкинской прозы, насколько она неожиданна для всей мировой прозы, мы видим по переводам Пушкина на иностранные языки. Переводы эти многочисленны, но редко удачны. Если взять переводы пушкинских произведений, сделанные Мериме, то увидим, что даже этот превосходный стилист, сам пишущий кратко и точно, все время «украшает» пушкинскую фразу. Например, Пушкин пишет: «Дама, выбранная Томским, была сама княжна». Мериме переводит: «Дама, которая по праву неверности, допускаемой мазуркой, оказалась выбрана Томским, — была княжна Полина».

Пушкин пишет: «Дверцы захлопнулись. Карета тяжело покатилась по рыхлому снегу. Швейцар запер двери. Окна померкли». Мериме не может постичь краткости и ритма пушкинской речи. Он переводит: «Дверцы закрылись (и) карета глухо покатилась по рыхлому снегу. Швейцар запер двери (на улицу).

Окна (первого этажа) померкли, (в доме воцарилась тишина)»[1].

Четырнадцать слов Пушкина обратились в переводе в двадцать два слова. Появились традиционные и ненужные Пушкину подробности («в доме воцарилась тишина»).

Пушкинская краткость оказалась непонятой первоклассным французским писателем, но она воспринята была русскими писателями последующих поколений, особенно Лермонтовым и Чеховым.

III

Пушкин разработал ряд исторических тем: написал «Бориса Годунова», «Полтаву», собирался писать роман из петровской эпохи, писал «Историю Петра», одновременно работая над «Сценами из рыцарских времен», «Капитанской дочкой» и «Медным всадником».

«Капитанская дочка» прямо связана с работой Пушкина над «Историей Пугачева». Беллетристическое произведение развивается рядом с научно-исследовательским произведением. И, наоборот, цикл произведений о Петре приводит Пушкина к созданию истории Петра.

Так как «Капитанская дочка» напечатана тогда, когда Вальтер Скотт был хорошо известен в России и упоминался в статьях самого Пушкина, то нередко говорили о зависимости этого произведения русского поэта от романов Вальтер Скотта.

Это неправильно. Романы Вальтер Скотта обширны, многословны, вещи Пушкина стилистически носят иной характер. Это отмечал уже Чернышевский в своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности», говоря: «В повестях и рассказах Пушкина, Лермонтова, Гоголя общее свойство — краткость и быстрота рассказа»[2].

[1] «Временник» №№ 4—5. М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1939, стр. 348.

[2] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II. М., Гослитиздат, 1949, стр. 68.

Но дело не только в краткости — дело в том, что у Вальтер Скотта, как и у многих других западных романистов, сюжет, главным образом, основан на любви героев. Вот что писал об этом Чернышевский в той же диссертации:

«Мы вовсе не думаем запрещать поэту описывать любовь; но эстетика должна требовать, чтобы поэт описывал любовь только тогда, когда хочет именно ее описывать: к чему выставлять на первом плане любовь, когда дело идет, собственно говоря, вовсе не о ней, а о других сторонах жизни? К чему, например, любовь на первом плане в романах, которые собственно изображают быт известного народа в данную эпоху или быт известных классов народа? В истории, в психологии, в этнографических сочинениях также говорится о любви, — но только на своем месте, точно так же как и обо всем. Исторические романы Вальтера Скотта основаны на любовных приключениях — к чему это? Разве любовь была главным занятием общества и главною двигательницею событий в изображаемые им эпохи? «Но романы Вальтера Скотта устарели»; точно так же кстати и некстати наполнены любовью романы Диккенса и романы Жоржа Занда из сельского быта, в которых опять дело идет вовсе не о любви» [1].

В «Капитанской дочке» рассказано о любви Маши к Гриневу, но не это составляет основу сюжета. Любовь является только одной из черт, характеризующих героев, причем она развернута в событиях не столько как любовь, а как верность, о чем мы будем говорить ниже.

Пушкин высоко ценил Вальтер Скотта, но относился к нему, а особенно к его подражателям, критически. В рецензии на «Юрия Милославского» М. Загоскина Пушкин пишет:

«Вальтер Скотт увлек за собою целую толпу подражателей. Но как они все далеки от шотландского чародея! подобно ученику Агриппы, они, вызвав де-

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II. М., Гослитиздат, 1949, стр. 84.

мона старины, не умели им управлять и сделались жертвами своей дерзости»[1].

Дальше следует разбор европейских исторических романов, по поводу которых Пушкин восклицает:

«Сколько несообразностей, ненужных мелочей, важных упущений! сколько изысканности! а сверх всего, как мало жизни!»

В повести самого Пушкина исторических данных с подчеркиванием мелочей нет; произведение лаконично, кратко, просто по тону рассказа; история в ней дана не посредством воспроизведения исторических подробностей, а посредством воспроизведения исторических характеров. Действие слагается из столкновения характеров, из обнаружения их свойств, а не из условных приключений героев, как в традиционном европейском историческом романе.

В речах Пугачева Пушкин использует материалы подлинных допросов, но только в качестве отправного пункта для обрисовки характера Пугачева.

Пугачев действительно говорил: «Улица моя тесна». Казаку, вождю восстания, было тесно в роли подопечного казачьих старшин. Фраза попала в пушкинский текст, но она развилась, дав образ вольнолюбивого, сильного человека, который стремится прожить пусть короткую, но орлиную жизнь народного вождя.

Гоголь в «Тарасе Бульбе» часто почти дословно использует народные думы для того, чтобы показать обстановку Запорожской Сечи. Но «дума» для Гоголя не материал, из которого слагается вещь, а разгадка характеров действующих лиц, средство прояснить мотивы их действий.

Поэтому включенная в текст украинская «дума» у Гоголя, или места из показаний Пугачева у Пушкина, или строка песни живут одной жизнью со всем художественным произведением.

Впоследствии А. Островский, мудрый мастер русской художественной речи, говорил: «Для народа надо писать не тем языком, которым он говорит, но тем, ко-

---

[1] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII. М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 102.

торым он желает»[1]. Начало такому языку в русской литературе положил Пушкин.

Вероятно, Пушкин пришел к высокому образу Пугачева вполне сознательно: он приложил к своей «Истории Пугачева» «Замечания о бунте», которые не решился сдать в печать, но представил их Николаю I, «как материал, который может быть любопытен для его величества».

Эти «Замечания» содержат не только факты, но и пушкинские оценки фактов, хотя и очень осторожные. В одной из заметок поэт писал:

«Первое возмутительное воззвание Пугачева к Яицким казакам есть удивительный образец народного красноречия, хотя и безграмотного. Оно тем более подействовало, что объявления, или публикации, Рейнсдорпа были писаны столь же вяло, как и правильно, длинными обиняками с глаголами на конце периодов»[2].

Что же называл Пушкин «народным красноречием», прямо противопоставляя его языку официальных донесений?

В рецензии на «Юрия Милославского» М. Загоскина Пушкин писал:

«Речь Минина на нижегородской площади слаба: в ней нет порывов народного красноречия»[3].

Речь Минина, написанная или составленная в его время, была Пушкину известна; современная Минину традиция сравнивает эту речь с речами пророков: это была речь высокая, не бытовая, не обыденная.

«Порывом народного красноречия» Пушкин, очевидно, именовал речь высокую, вдохновенную, но составленную так, что она понятна народу.

Представление о народном красноречье, высказанное по поводу исторически известных речей Минина, Пушкин переносит затем на Пугачева и его помощни-

---

[1] «Русские писатели о литературе», т. II. Л., «Советский писатель», 1939, стр. 75.

[2] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VIII. М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 351.

[3] Там же, т. VII, стр. 103.

ков, говоря о пугачевских воззваниях как об образцах народного красноречья. Это сближение чрезвычайно характерно.

В «Капитанской дочке» есть эта стихия — стихия высокой народной речи; она, прежде всего, дана в речах Пугачева. Произведение в целом написано общелитературным языком, почти не отличающимся от языка пушкинской прозы того времени. В эту общеязыковую среду вкраплены разговоры Пугачева и его сподвижников; Пугачев часто употребляет поговорки, пересказывает сказки. Между тем речь его не пестрит отклонениями от норм общелитературного языка, не нарушается и единство стиля всей повести.

Для Пушкина народная речь составляет основу литературной.

В статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» Пушкин писал:

«Простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного; но впоследствии они сблизились, и т а к о в а с т и х и я, д а н н а я н а м д л я с о о б щ е н и я н а ш и х м ы с л е й»[1]. (Выделение сделано самим Пушкиным. — *В. Ш.*)

У Пушкина, глубоко знающего народную русскую литературу, пугачевцы, среди которых есть уральские казаки — рабочие и беглые солдаты из екатерининской армии, — поют в Оренбургской степи вместе с донским казаком Пугачевым песню: «Не шуми, мати зеленая дубровушка». Эта песня в тексте повести названа «бурлацкой», т. е. волжской, знаем мы ее по чулковскому песеннику; существовала традиция, приписывавшая ее Ваньке Каину, называлась она в «Песеннике» разбойничьей. В тексте песни нет ни донского, ни уральского колорита, но есть воспоминание о богатырском эпосе; разбойник в ней называется «крестьянским сыном». Так в былинах иногда чествуют Илью Муромца. Песню эту поют пугачевцы «крестьянскому царю». Это песня высокого стиля.

Переход от этой песни к повествованию сделан

---

[1] А. С. П у ш к и н. Полн. собр. соч., т. VII. М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 27.

очень любопытно: здесь Пушкин внезапно использует слова высокого ряда, беря их слегка архаично.

«Невозможно рассказать, какое действие произвела на меня эта простонародная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице. Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам и без того выразительным, — всё потрясало меня каким-то пиитическим ужасом».

Вслед за этим идет краткий, просто написанный диалог.

Любые оттенки пушкинской речи многозначительны, так как выразительные слова особенно ощутимы в общеязыковом контексте повести.

Слово «пиитический», приложенное к обозначению впечатления, произведенного песней в лагере пугачевцев, не произвело бы на читателя такого впечатления, если бы он его встретил в прозе Одоевского, Вельтмана или Марлинского.

Язык самого Пушкина все время обновлялся, обогащался народным языком, «народным красноречьем». Его язык и явился той речью, которую вымечтал народ, создал ее, как язык своего чувства и разума. Это — общенациональный язык.

Пушкин широко использовал в повести народное красноречье, однако в речах его героев почти не заметна «простонародность», она сказывается только в произношении иностранных слов, да и то это произношение скорее архаично [1], чем «простонародно».

Общий высокий тон повести связан с песней. Иногда песни, идущие в эпиграфах, незаметно переходят в текст пушкинской прозы.

Ко второй главе повести «Вожатый» эпиграфом взяты строки из 68-й песни III части чулковского «Песенника»:

Сторона ль моя, сторонушка,
Сторона незнакомая!
Что не сам ли я на тебя зашел,
Что не добрый ли да меня конь завез:
Завезла меня, доброго молодца,

---

[1] «Енаралы» вместо «генералы» («Капитанская дочка»).

Прытость, бодрость молодецкая
И хмелинушка кабацкая.

Гринев, увидев Пугачева в степи, спрашивает его:

«Послушай, мужичок, — сказал я ему, — знаешь ли ты эту сторону? . .

— Сторона мне знакомая, — отвечал дорожный. . .»

Слегка изменяя строку песни, продолжая ее образ, Пушкин как бы спорит с ней. Степь не чужбина для Пугачева.

Так слова песни переходят в диалог героя.

IV

От начала работы над «Капитанской дочкой» остался ряд записей, по которым можно проследить, как отбирал поэт «материал» для повести, как прояснял его посредством «вымышленного повествования».

В набросках герои не охарактеризованы. В качестве конфликта намечена судьба дворянина из хорошего рода, попавшего в стан Пугачева и спасенного от казни.

Вначале Пушкина интересовала сравнительно мелкая тема о внутридворянских отношениях, связанная с противопоставлением старого дворянства новому и развитая в «Моей родословной».

Не торговал мой дед блинами,
Не ваксил царских сапогов,
Не пел с придворными дьячками,
В князья не прыгал из хохлов,
И не был беглым он солдатом
Австрийских пудреных дружин;
Так мне ли быть аристократом?
Я, слава богу, мещанин.

Здесь в каждой строке можно поставить фамилии: это Меншиковы, Разумовские, Безбородки и бесчисленное количество дворян из немцев.

По первоначальному замыслу и сюжет «Капитанской дочки» предполагал лишь повествование о судьбе представителя старого дворянского рода, оказавшегося на стороне Петра III и униженного Екатериной.

Гриневы ссорились с Орловыми — это было намечено как тема, которую предполагалось развить сюжетно. Движение Пугачева должно было играть роль далекого фона, не больше. Но по мере работы над повестью сюжет вымыслился не так, как он был задуман. Все время вырастали роль и значение Пугачева; первоначальная тема стала отступать на задний план и почти совсем исчезла: она осталась только в упоминаниях о том, как отец Гринева огорчался, читая в газетах, что бывшие его друзья оказывались уже сановниками.

На первый план выдвинулась и начала определять все столкновения остро-социальная тема — тема величайшей из крестьянских войн. Эта тема потребовала и нового сюжетного развития. Появился образ Пугачева, определивший характер сюжетного развития.

В «Замечаниях о бунте» к «Истории Пугачевского бунта» Пушкин подымает новый вопрос, уже не касаясь споров внутри дворянства. Он пишет:

«Весь черный народ был за Пугачева. Духовенство ему доброжелательствовало, не только попы и монахи, но и архимандриты и архиереи. Одно дворянство было открытым образом на стороне правительства. Пугачев и его сообщники хотели сперва и дворян склонить на свою сторону, но выгоды их были слишком противуположны (NB. Класс приказных и чиновников был еще малочислен и решительно принадлежал простому народу. То же можно сказать и о выслужившихся из солдат офицерах. Множество из сих последних были в шайках Пугачева. Шванвич один был из хороших дворян)» [1].

О Шванвиче Пушкин пишет в «Замечаниях о бунте».

«Замечательна разность, которую правительство полагало между дворянством личным и дворянством родовым. Прапорщик Минеев и несколько других офицеров были прогнаны сквозь строй, наказаны батогами и пр. А Шванвич только ошельмован преломлением над головою шпаги. Екатерина уже готовилась осво-

---

[1] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VIII. М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 357—358.

бодить дворянство от телесного наказания. Шванвич был сын кронштадтского коменданта, разрубившего некогда палашом в трактирной ссоре щеку Алексея Орлова (Чесменского)» [1].

Этот факт и был зерном первоначального сюжета «Капитанской дочки». Смысл примечания следующий: все родовые дворяне на стороне правительства; один был против в силу своей ссоры с Орловым, но его судьба особенная, и дело кончилось примирением. Это же примечание наводит нас на новую мысль: Миронов, выслужившийся из солдат, человек с фамилией, происшедшей из имени, должен был бы иметь судьбу Минеева, т. е. пристать к Пугачеву. На это Пушкин не решился...

В пушкинских записях анекдотов упоминается про богатыря Шванвича, силой равного Орловым. Когда он встречался с одним из Орловых, то уходил Орлов, когда же приходили двое Орловых — уходил Шванвич. Сын его попался по пугачевскому делу, отец за него хлопотал, и Орловы добились прощения своему сопернику.

Таким образом, первоначальный план повести предполагал и такую сюжетную подробность, как симпатия богатырей из враждующих лагерей. Затем к этому мотиву прибавилась новая подробность: герой в кулачном бою или в бою на пиках сталкивался с могучим Перфильевым, который впоследствии делался сподвижником Пугачева и спасал Шванвича.

Богатыри имели друзей и в том и в другом лагере.

Нетрудно заметить, что вначале внимание поэта сосредоточивается на описании личных судеб героев. В этой же интерпретации предполагалось дать и образ Пугачева. Он должен был находиться на заднем плане и действовать лишь как человек, принявший имя Петра III. Шванвич делался сообщником Пугачева, так сказать, «со зла». Безликий «крестьянский бунт» лишь упоминался в первоначальной записи.

Но планы осложнились, менялись фамилии героя.

---

[1] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VIII. М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 355—356.

Изменялась роль отца героя: в одном из планов он помещик-полуразбойник, держит у себя «пристань». Тут же запись:

«Метель — кабак — разбойник вожатый — Шванвич старый... Мария Ал. сосватана за племянника, которого не любит. Молодой Шванвич встречает разбойника вожатого — вступает к Пугачеву. Он предводительствует шайкой... спасает семейство, и всех»[1].

Дальше идет ходатайство отца перед Екатериной, упоминается Дидерот и казнь Пугачева.

В следующем наброске плана герой, теперь уже под фамилией Баширин, сослан из гвардии, пощажен Пугачевым, предводительствует отдельной партией, спасает своего отца, который его не узнает, переходит на сторону екатерининских войск. Принят в гвардию.

План не дописан. В следующем наброске Баширин во время бурана спасает изуродованного башкирца; башкирец в свою очередь спасает его.

Последний вариант плана таков:

«Валуев приезжает в крепость.

Муж и жена *Горисовы*. Оба душа в душу — Маша, их балованная дочь — (барышня Марья Горисова). Он влюбляется тихо и мирно —

Получают известие и Капитан советуется с женою... Крепость осаждена — приступ отражен — Валуев ранен... — второй приступ. Крепость взята — Сцена виселицы — Валуев взят во стан Пуг. От него отпущен в Оренбург.

Валуев в Оренб. — Совет — Комендант — Губернатор — Таможенный Смотритель — Прокурор — Получает письмо от Марьи Ивановны...»[2]

Последние три наброска плана сделаны в один и тот же год. Планы записаны поэтом для себя, это лишь наброски. В них еще нет Швабрина и Гринева, хотя появился башкирец и намечена уже ситуация — дворянин в стане Пугачева.

---

[1] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VI. М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1950, стр. 762.

[2] Там же, стр. 763.

Что же происходит в повести, которую мы знаем?

Гринев посылается отцом в Оренбург. Он имел право служить в гвардии, а отправлен в глухой гарнизон. Правда, есть данные, что такие случаи бывали, потому что дворяне интересовались дальними свободными землями. И все же князь Вяземский спорил с Пушкиным по поводу этой подробности.

Хотя отец Гринева и опальный человек, стоявший на стороне Петра, но коллизия Петр III — Екатерина совсем не использована поэтом в окончательной редакции.

Мотив помилования Гринева Пугачевым — благодарность за незначительную услугу, которую Пугачеву когда-то оказал дворянин. Мотив помилования Гринева Екатериной — ходатайство Маши.

Образ Гринева чрезвычайно снижен: вместо блестящего повесы и силача-гвардейца мы видим недоросля, который попал из дерѐвни прямо в глушь. Зато в повести неизмеримо выросло значение Пугачева. Герои повести выяснились в сознании поэта, и Пушкин переделал сюжет, так как нашел для него новый центр — характер Пугачева. Ход сюжета углубился, развитие его стало логичнее.

Первоначальная наметка — различие между личным и родовым дворянством — исчезла. Иван Миронов дворянин по выслуге, Иван Игнатьевич тоже, но они верны присяге; Швабрин — человек родовитый, но изменник, перешедший к восставшим по личным побуждениям.

Первоначальный конфликт отнесен лишь к характеру Швабрина — характеру отрицательному.

Выясняя характеры своих героев, исследуя их истинные взаимоотношения, Пушкин преобразовал свой первоначальный сюжетный план, углубив тем самым свое понимание основного конфликта, приблизившись к пониманию его истинной сущности.

Одновременно Пушкин, сравнительно с планами, уменьшает в повести и количество действующих лиц. Выпадают такие случайные в отношении к основному конфликту лица, как Дидро, упомянутый в одном из планов.

В планах первого периода Маша почти совсем не действовала, Екатерину о помиловании просил отец. В окончательном варианте придворные сцены чрезвычайно сокращены и, как я покажу, сознательно ограничены. Действие почти целиком передвинуто в Оренбургскую степь.

Из «Капитанской дочки» удалена сцена, в которой показан бунт крестьян Гриневых, взявших семью Гринева и Машу Миронову под арест. Здесь как злодей выступает Швабрин; помощь семье оказывает молодой Гринев, носивший в первоначальном варианте фамилию Буланин. Офицер Зурин, который впоследствии обыграет Гринева в карты, носит в наброске фамилию Гринева.

Глава удалена, как полагают, по цензурным соображениям. Это толкование не лишено основания: в начале главы есть замечательное описание виселицы на плоту — повешен чуваш, заводской крестьянин и дворовый. Сцена написана очень сильно; она чрезвычайно интересна еще и потому, что дает представление о том, из каких групп состояло пугачевское войско.

А вместе с тем в этой главе есть и такие мотивы, которые ослабили бы социальное звучание повести Пушкина: взаимоотношения Гринева с крепостными даны как патриархальные — крепостные не сердятся на своего барина и после бунта идут на барщину как ни в чем не бывало.

Опущенная глава, как явствует из фамилий героев, относится к раннему периоду работы Пушкина над «Капитанской дочкой». Она исключена, возможно, не только по цензурным соображениям, но и по той причине, что во второй своей части она художественно противоречит общему анализу столкновений и гораздо более условна и «благополучна», чем та, которая дается в основном тексте «Капитанской дочки».

Пушкин в «Капитанской дочке» больше творческого внимания уделяет характерам, меньше — событиям. События в повести занимательны потому, что они истинны. Все средства творческого гения подчинены одной задаче — четкой и ясной обрисовке характеров. Поэтому в небольшой повести, в чрезвычайно кратком

действии, мы совершенно отчетливо видим Пугачева, Савельича, семью Мироновых, семью Гриневых.

В повести оказывается главным не судьба бунтующего дворянина Шванвича, а судьба вождя крестьянской войны Пугачева. Значение Шванвича уменьшается, тем самым создается необходимость удалить из сюжета ряд занимательных, но не относящихся к теме приключений.

Реалистичность образа Пугачева не только в деталях, в его добродушной благодарности Гриневу за подаренный заячий тулупчик, не только в том, что Пугачев почти на равных правах ссорится с Савельичем, обижается на него, а прежде всего в том, что он, будучи простым мужиком, ведет великое восстание, направляет одно из величайших крестьянских движений.

Поэтичность Пугачева не только в его безмерном великодушии, не только в том, что он возмущен бесчестьем и мстительностью Швабрина, не только в том, что он морально чист, но и в том, что он широко и крупно мыслит, жаждет подвига, глубоко понимает свое положение и в основном верно оценивает обстановку.

Пушкин делал Пугачева одновременно и поэтичным и реалистичным. Если бы тема Пугачева попала в руки писателя «неистовой школы» или представителя «черного романа», то произведение натуралистически показало бы ужасы казней и пыток. Пытки у Пушкина совсем не показаны. Они заменены иронической сентенцией о «смягчении нравов». В «Капитанской дочке» Пушкин дает ссылку на «благодетельный указ», уничтоживший пытку, и в то же время говорит, что приготовление к пытке никого не удивило и не встревожило. Показан пленный башкирец, у которого, по словам коменданта, «гладко выстрогана башка»: у него нет ни носа, ни ушей.

В конце описания имеется сентенция о том, что «...лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений». Эта сентенция вставлена Пушкиным из цензурных соображений; она основана на

том, что при Екатерине пытки были как бы запрещены, было даже запрещено употребление самого термина. Но пытки широко бытовали. Вспомним Гоголя: в «Ревизоре» купцы жалуются, что городничий их пытает жаждой («...любезный, поешь селедки!»). Жалоба купцов не вызывает почти никакой реакции у Хлестакова, он выслушивает это как нечто самое обыденное.

В пушкинское время допросы, какие он описал в повести, были обычны, и замечание Гринева о смягчении нравов никого не могло обмануть, — однако эта оговорка ради цензуры позволила поэту показать сцену допроса и подчеркнуть героизм башкирца. При всей сдержанности рассказа эта сцена чрезвычайно сильна, и старик башкирец, глаза которого, по словам Пушкина, «сверкали еще огнем», — подлинный герой. Когда его попытались допросить под плетьми, «он застонал слабым, умоляющим голосом и, кивая головою, открыл рот, в котором вместо языка шевелился короткий обрубок».

В сцене казни офицеров крепости Пушкин, описывая виселицу, сообщает: «На ее перекладине очутился верхом изувеченный башкирец, которого допрашивали мы накануне». Слово «изувеченный» для Пушкина важно; эта главная портретная деталь отмечена уже в набросках плана. Избирая этот эпитет в сцене казни, Пушкин гасит чувство недоброжелательства к людям, которые казнят Миронова. Народная расправа с капитаном Мироновым не злодейство, а историческое возмездие.

Характерно, что и «разбойник» Хлопуша описан у Пушкина почти паспортным способом: «Густая рыжая борода, серые сверкающие глаза, нос без ноздрей и красноватые пятна на лбу и на щеках придавали его рябому широкому лицу выражение неизъяснимое».

Последние два слова введены для того, чтобы указать на принадлежность этой характеристики Гриневу. Без этих же слов и без инверсии получается следующее: борода густая, рыжая, глаза серые, лицо широкое, рябое, особые приметы: нос без ноздрей, на лбу

и на щеках красноватые пятна от клейма. «Разбойник», так описанный, сам спасает Гринева от пытки.

Речь Пугачева проста, часто строится на изречениях: казнить — так казнить, миловать — так миловать и т. д. В речь его органически включена сказка про орла, который не захотел жить жизнью ворона.

Образ Пугачева, как мы уже говорили сначала, окрашен песней, главы о нем снабжены эпическими эпиграфами, и весь словарь его речи дан в высоком стиле.

Таким образом, способ раскрытия предмета повествования определил и приемы художественного письма. Сообразно с выяснением сущности героев посредством сюжетных положений строятся и речевые характеристики.

Речь Гринева несколько архаична. Особенно архаичны стихи, нравящиеся Гриневу; они примитивны даже для конца XVIII века.

В то же время стихотворные вставки, относящиеся к Пугачеву, заимствованы из народных песен и возвышают героя.

Гринев сам кропает стишки. В качестве его стихотворения Пушкин использовал стишки, взятые из того же чулковского песенника. Но эти стихи отобраны по архаичности и примитивности. В чулковском сборнике таких стихов очень немного.

Приведу все три куплета:

Мысль любовну истребляя,
Тщусь прекрасную забыть,
И ах, Машу избегая,
Мышлю вольность получить!

Но глаза, что мя пленили,
Всеминутно предо мной;
Они дух во мне смутили,
Сокрушили мой покой.

Ты, узнав мои напасти,
Сжалься, Маша, надо мной;
Зря меня в сей лютой части,
И что я пленен тобой.

В другом издании (Новикова[1]) стихотворение имеет восемь куплетов; Пушкин его сокращает и переделывает несколько строк. Например, строка первого четверостишия гриневского стихотворения:

И ах, Машу избегая, —

имеет соответствие в песеннике:

И от взоров убегая.

Остальные строчки этого четверостишия совпадают.

В последнем четверостишии гриневской строке:

Сжалься, Маша, надо мной, —

соответствует строка песенника:

Сжалься, сжалься надо мной.

Второе четверостишие совпадает.

Стихотворение относится к тем, которые Пушкин в «Истории села Горюхина» охарактеризовал как сочиняемые «...солдатами, писарями и боярскими слугами...» Стихотворение приноровлено к случаю и звучит пародийно.

Иначе охарактеризована семья Мироновых, появляющаяся в главе III. Глава имеет эпиграф: «Старинные люди, мой батюшка». «Недоросль». Эпиграф этот имеет несколько снижающий характер, так как напоминает о семье Простаковых.

Пушкин описывает обстановку дома Мироновых:

«...на стене висел диплом офицерский за стеклом и в рамке; около него красовались лубочные картинки, представляющие взятие Кистрина и Очакова, также выбор невесты и погребение кота. У окна сидела старушка в телогрейке и с платком на голове».

Капитан Миронов — офицер и, следовательно, дворянин, но он дворянин по выслуге. Офицерский диплом висит на стене рядом с лубочными картинками, при-

---

[1] «Новое и полное собрание российских песен...», 1780—1781 г. Песня № 34, стр. 41. Цитирую по статье А. Орлова «Народные песни в «Капитанской дочке» Пушкина. «Художественный фольклор», М., 1927, № 2—3, стр. 88. В первом издании чулковского песенника песня упоминается в оглавлении, но вместо нее напечатана другая.

чем картинками дешевыми; одета Миронова простонародно. Отличается простонародностью и речь Василисы Егоровны.

«И, полно! — возразила капитанша. — Только слава, что солдат учишь: ни им служба не дается, ни ты в ней толку не ведаешь. Сидел бы дома да богу молился; так было бы лучше».

В своей речи Василиса Егоровна применяет поговорки, прислозия: она говорит про Машу: «. . .а какое у ней приданое? частый гребень, да веник, да алтын денег (прости бог!), с чем в баню сходить».

Язык Маши Мироновой тоже народен и слегка снижен такими выражениями, как, например, «застращал», и орфографией.

Следует заметить, что говор русского народа конца XVIII века был гораздо ближе современному нашему языку, чем литературная речь той эпохи. Это видно из писем и бытовых стихов того времени, в которых авторы не задавались целью писать высоким стилем. В письмах и любовных записках мы сталкиваемся с образцами свободной нелитературной речи.

Многие наши современные писатели для передачи языка дворянства эпохи пугачевского восстания прибегают к стилизации — и совершают ошибку, потому что пользуются, как материалом, документами официальными, а эти официальные документы писались иногда не русскими авторами.

Гринев — деревенский, но обученный грамоте дворянский юноша. Его речь не похожа на язык его стихотворений.

Повествование ведется от лица Гринева. Его безыскусная по виду, но тщательно отработанная Пушкиным речь используется поэтом для большего приближения языка повести к разговорному языку. Но в то же время это и литературная, нормированная, правильно построенная речь.

Немец-генерал разговаривает книжно, слегка пародийно, сообразно той характеристике, которая дана ему Пушкиным в заметке о казенных прокламациях.

Вот как изъясняется в повести генерал, уговаривая Гринева отказаться от попытки «очистить Белогород-

скую крепость»: «На таком великом расстоянии неприятелю легко будет отрезать вас от коммуникации с главным стратегическим пунктом и получить над вами совершенную победу. Пресеченная коммуникация...» — и т. д.

Крайне любопытен в повести способ введения героя, положительная характеристика которого заранее предрешена: я имею в виду образ императрицы.

Полагалось царскую фамилию показывать величественно. Сам Пушкин не собирался этого делать. Он относился к Екатерине резко отрицательно, делая лишь некоторые оговорки относительно успехов ее во внешней политике. Желая писать русскую историю, Пушкин ставил себе границы: от Петра I до Петра III. Екатерина II отбрасывалась.

И вот писатель прибегает в повести к приему своеобразной цитации. Пушкин вообще довольно часто вводил в свои произведения описания статуй и картин. Так же поступил он и в данном случае. Пушкин дает Екатерину по портрету Боровиковского. Портрет относился к 1791 году, был обновлен в памяти гравюрой Уткина в 1827 году. Эта гравюра ко времени написания «Капитанской дочки» была у всех в памяти. На портрете Екатерина изображена в утреннем летнем платье, в ночном чепце; около ее ног собака; за Екатериной деревья и памятник Румянцеву. Лицо императрицы полно и румяно.

Встреча с Марьей Ивановной должна в «Капитанской дочке» происходить осенью. Пушкин пишет: «...солнце освещало вершины лип, пожелтевших уже под свежим дыханием осени». Дальше Пушкин сообщает: «Она (Екатерина. — *В. Ш.*) была в белом утреннем платье, в ночном чепце и в душегрейке». Душегрейка позволила не переодевать Екатерину, несмотря на холодную погоду.

Рисуя встречу, Пушкин пишет: «Марья Ивановна пошла около прекрасного луга, где только что поставлен был памятник в честь недавних побед графа Петра Александровича Румянцева». Дальше сказано: «И Марья Ивановна увидела даму, сидевшую на скамейке противу памятника». Памятник здесь знак, ука-

зывающий, что портрет взят с гравюры, что имеет место цитация.

Это отметил и Вяземский в статье «О письмах Карамзина». Он писал:

«В Царском Селе нельзя забывать Екатерину... Памятники ее царствования здесь повествуют о ней. Сложив венец с головы и порфиру с плеч своих, здесь жила она домовитою и любезною хозяйкою. Здесь, кажется, встречаешь ее в том виде и наряде, какою она изображена в известной картине Боровиковского, еще более известной по прекрасной и превосходной гравюре Уткина. Тот же образ ее находим и у Пушкина в повести его: «Капитанская дочка»[1].

Екатерина у Пушкина нарочито показана в официальной традиции. Дворянство же и пугачевский стан, напротив, даны в строго реалистической традиции.

Повесть заканчивается ироническим изображением оскудения рода Гринева. Точнее говоря, повесть имеет как бы две концовки: описывается казнь Пугачева, дается последняя сцена, рисующая отношение Пугачева к Гриневу. О Гриневе сообщается:

«Из семейственных преданий известно, что он был освобожден от заключения в конце 1774 года, по именному повелению; что он присутствовал при казни Пугачева, который узнал его в толпе и кивнул ему головою, которая через минуту, мертвая и окровавленная, показана была народу».

Непосредственно за этим следует и повествование о милости Екатерины к Маше и о судьбе самого Гринева:

«Вскоре потом Петр Андреевич женился на Марье Ивановне. Потомство их благоденствует в Симбирской губернии. — В тридцати верстах от *** находится село, принадлежащее десятерым помещикам. — В одном из барских флигелей показывают собственноручное письмо Екатерины II за стеклом и в рамке. Оно писано к отцу Петра Андреевича и содержит

---

[1] П. А. **Вяземский**. Полн. собр. соч., т. VII. СПБ, 1882, стр. 147.

оправдание его сына и похвалы уму и сердцу дочери капитана Миронова».

Письмо висит на стене, как патент Миронова.

Слово «благоденствует» в отношении к «селу, принадлежащему десятерым помещикам», — несомненная ирония. Число «десять» указано не случайно. Выбрано оно потому, что во времена поэта бытовало ироническое название мелкопоместного имения — «десятипановка».

V

Н. Остолопов в «Словаре древней и новой поэзии», изданном в 1821 году, так определил эпиграф:

«Одно слово или изречение в прозе или стихах, взятое из какого-либо известного писателя, или свое собственное, которое помещают авторы в начале своих сочинений, и тем дают понятие о предмете оных» [1].

У Пушкина роль эпиграфа значительно важнее. Пушкин широко пользуется отзвуком созданного до него художественного материала. Он часто прибегает к приему цитации, и эпиграф иногда является у него как бы смысловым ключом произведения.

Пушкин подолгу подыскивал эпиграфы для своих произведений, входил по этому вопросу в переписку с друзьями; эпиграфы подсказали ему название «Бахчисарайского фонтана» и «Полтавы».

Любопытно проследить роль эпиграфа в «Пиковой даме».

Мы знаем, что Германн «лицо истинно романическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля»... Но это говорит не Пушкин, а герой повести — гусар Томский.

Уточним, прежде всего, что такое Наполеон для Пушкина.

Образ Наполеона для Пушкина связан с представлением о победе над ним России. Пушкин тем самым принимает Наполеона уже сверженным:

---

[1] «Словарь древней и новой поэзии», составленный Н. Остолоповым, ч. I. СПБ, 1821, стр. 398.

Хвала! он русскому народу
Высокий жребий указал,
И миру вечную свободу
Из мрака ссылки завещал.

Это написано в 1821 году, но Пушкин и прежде был врагом цезаризма и бонапартизма.

Внимание Пушкина привлекает традиция революции; он верен ей и тогда, когда пишет, как бы обращаясь к Наполеону:

Тогда в волненьи бурь народных
Предвидя чудный свой удел,
В его надеждах благородных
Ты человечество презрел...

Наполеон не просто презрел человечество — он презрел человечество в «надеждах благородных», презрел то, что само по себе священно. Поэтому в «Пиковой даме» мы не должны удивляться некоторой пушкинской иронии в описании героя, которому придан «профиль Наполеона». Пушкин понимал поэтичность образа побежденного Наполеона, но в то же время он видел ограниченность Наполеона и этим в какой-то мере предварял будущее отношение Л. Толстого к великому полководцу.

Повесть «Пиковая дама» содержит в себе некоторые как бы романтические черты: в ней упоминается граф Сен-Жермен, Германн видит призрак и т. д. Но к произведению дается снижающий эпиграф: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность. Новейшая гадательная книга». Гадательная книга, да еще новейшая, изданная на серой бумаге, в лубочном издательстве, — это мещанская книга, а не тайный фолиант на пергаменте.

Образ Лизы у Пушкина лишен, судя по эпиграфу, всякой условности.

Привожу эпиграф ко II главе в переводе:

«— Вы, кажется, решительно предпочитаете камеристок?

— Что делать сударыня? Они свежее».

По поводу этого эпиграфа была переписка. Он

взят поэтом из разговора с Давыдовым, и Денис Давыдов писал о нем Пушкину 4 апреля 1834 года:

«Помилуй, что у тебя за дьявольская память; я когда-то на лету рассказывал тебе разговор мой с М. А. Нарышкиной... ты слово в слово поставил это эпиграфом в одном из отделений Пиковой Дамы... У меня сердце облилось радостью, как при получении записки от любимой женщины» [1].

Эпиграф ироничен, и иронична тем самым вся глава, которая кончается тем, что Германн увидел в окне Лизу: «Головка приподнялась. Германн увидел свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь».

Слово «свежее» перешло из эпиграфа в описание и снижает его. Сообразно с этим Пушкин очень точно называет героиню повести: Лиза, Лизавета Ивановна. Пушкин дает имя героини в его просторечье.

Германн на улице ожидает выхода графини:

«Наконец графинину карету подали. Германн видел, как лакеи вынесли под руки сгорбленную старуху, укутанную в соболью шубу, и как вслед за нею, в холодном плаще, с головой, убранною свежими цветами, мелькнула ее воспитанница».

На улице холодно. Старуха укутана в соболя. На Лизу надели свежие цветы; она украшена, как спутница старухи, но на ней холодный плащ: ее не берегут.

Если эпиграф к «Пиковой даме» снижает светскую повесть, то эпиграфы к «Капитанской дочке» дают ключ к восприятию разных героев.

Все эпиграфы, относящиеся к Пугачеву, взяты из таких стихотворений, в которых строчкой позже или строчкой раньше упоминается слово «российский царь». Например, глава X, «Осада города»:

Заняв луга и горы,
С вершины, как орел, бросал на град он взоры.
За станом повелел соорудить раскат,
И в нем перуны скрыв, в нощи привесть под град.

Херасков [2].

---

[1] Сочинения Пушкина. Переписка, т. III. СПБ, 1911, стр. 92.

[2] Творения Михайла Хераскова, вновь исправленные и дополненные. Изд. 2-е, М., 1807—1812. «Россияда». Эпическая поэма, песнь первая на десять, ч. I, стр. 224.

Это место у Хераскова выглядит так:

Меж тем Российский Царь, заняв луга и горы,
С вершины, как орел, бросал ко граду взоры;
За станом повелел сооружить раскат,
И в нем перуны скрыв, в нощи привезть под град.

Так описывается у Хераскова взятие Казани Иваном Грозным.

К гл. VI эпиграф:

Вы, молодые робята, послушайте,
Что мы, старые старики, будем сказывати».

Песня.

Эта песня взята из «Собрания разных песен» Чулкова:

Вы, молодые робята, послушайте,
Что мы, стары старики, будем сказывати,
Про грозного Царя Ивана про Васильевича,
Как он наш Государь Царь под Казань город ходил [1].

В сказке, рассказанной Гриневу, сам Пугачев называет себя орлом. Гринев с ним спорит. Но в эпиграфе к главе XI, взятом будто бы из Сумарокова, Пугачев назван львом.

В ту пору лев был сыт, хоть с роду он свиреп.
«Зачем пожаловать изволил в мой вертеп?»
Спросил он ласково.

А. Сумароков.

Такого отрывка у Сумарокова нет. Пушкин сочинил его. Лет десять тому назад нашли черновик эпиграфа. Приведу отрывок:

Мятежная слобода

(В то время лев)
(Лев вопросил без гнева)
(без страшна рева)
(За чем пожаловать изволил в
мой вертеп?

---

[1] М. Чулков. Собрание разных песен, № 125. Цитирую по «Сочинению М. Чулкова», СПБ, 1914, стр. 167.

Лев
(В ту пору (был) был сыт хоть
хоть он
Сказал лев ласков духом (и) свиреп)
В ту пору Лев был сыт
хоть с роду он свиреп,
За чем пожаловать изволил
в мой вертеп?
Спросил
(Сказал) он ласково.

А. Сумароков [1].

Слово «вертеп» взято в первоначальном его смысле — пещера, а не разбойничье жилье.

В придуманном Пушкиным эпиграфе из Сумарокова Пугачев сближен со львом. В сказке, рассказанной самим Пугачевым, он сравнивает себя с орлом. Львы и орлы — символы царственной силы, — так это воспринималось, так это воспринимают герои комедии Грибоедова: «Хотя животные, а все-таки цари».

Такое восприятие Пугачева, восприятие в связи поступков русского бунтаря со всей русской историей, последовательно проведено в тексте.

Очень любопытна по своей неожиданности сцена, в которой Пугачев говорит с Гриневым о делах международных:

«Как ты думаешь: прусский король мог ли бы со мною потягаться?»

Хвастливость разбойника показалась мне забавна. — Сам как ты думаешь? — сказал я ему, — управился ли бы ты с Фридериком?

— С Федор Федоровичем? А как же нет? С вашими енаралами ведь я же управляюсь; а они его бивали. Доселе оружие мое было счастливо».

Пушкин хорошо знал, что Пугачев сам был участником Семилетней войны, что для него разговор о войне с Фридрихом не случайность.

Мы уже говорили, что эпиграф к III главе: «Старинные люди, мой батюшка». «Недоросль», — взят из Фонвизина; слова эти принадлежат Простаковой. Таким образом, Пушкин неожиданно сближает семей-

---

[1] «Рукою Пушкина». М.—Л., изд. «Академия», 1935, стр. 221.

ство Мироновых и семейство Простаковых. Чем это вызвано?

Пушкин не идеализирует Мироновых. Он не скрывает жестокости коменданта, когда тот пытает башкирца; комендантша по своему отношению к мужу прямо напоминает у него Простакову.

Любопытно отметить одно обстоятельство: Гоголь идеализировал Мироновых и в «Выбранных местах из переписки с друзьями» закончил письмо «Сельский суд и расправа» следующими словами: «И видишь, что весьма здраво поступила комендантша в повести Пушкина «Капитанская дочка», которая, пославши поручика рассудить городового солдата с бабою, подравшихся в бане за деревянную шайку, снабдила его такою инструкциею: «Разбери, кто прав, кто виноват, да обоих и накажи»[1].

На эту цитацию Белинский отвечал дважды — в статье «Выбранные места из переписки с друзьями...» и в знаменитом письме. Приведу цитату из письма:

«А ваше понятие о национальном русском суде и расправе, идеал которого нашли вы в словах глупой бабы в повести Пушкина и по разуму которой должно пороть и правого и виноватого? Да, это и так у нас делается в частую...»[2]

Не чужда комендантша и патриархальной мстительности: узнав о приезде Гринева, она говорит: «Отведи Петра Андреича к Семену Кузову. Он, мошенник, лошадь свою пустил ко мне в огород».

Пушкин дает точную характеристику своих героев; для него комендантша, хотя и храбро умирающая, не то, что мы называем положительным типом. Он видит в ней и простаковские элементы. В данном случае эпиграф служит уточнением идеологической характеристики.

Эпиграфы, относящиеся к Гриневу, тоже имеют

---

[1] Н. В. Гоголь. Сочинения, изд. десятое, т. IV. М., 1889, стр. 141.

[2] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII. Изд. Академии наук СССР, 1952, стр. 502—503.

снижающий характер. Три взяты из комедий Княжнина «Чудаки» [1]; вот один из них:

— Ин изволь, и стань же в позитуру.
Посмотришь, проколю как я твою фигуру!

Княжнин.

Сцена в комедии изображает ссору лакеев между собой и пародийную дуэль. Весь эпизод у Княжнина написан гротесково: один из дуэлянтов-лакеев защитил себе грудь под платьем толстыми пачками бумаги; дуэль происходит на кортиках, но дуэлянты не решаются приблизиться друг к другу и делают выпады впустую.

Пьеса Княжнина, как я уже говорил об этом, была в пушкинское время хорошо известна читателям [2].

Таким образом, эпиграфы, а следовательно и литературное окружение, которое связано с Гриневым и Швабриным, дано снижающим.

Херасков ко времени Пушкина тоже еще не был забытым писателем; «Россияду» помнили. О Хераскове писал не только Ермил Костров, но и Богданович. Богданович называл «музу» Хераскова справедливой. Державин прославлял Хераскова. Лажечников называл его «певцом России». В 1820 году изданы были «Эпические творения» Хераскова.

В предисловии к «Россияде» сам Херасков говорил про Грозного:

«Иностранные писатели, сложившие нелепые басни о его суровости, при всем том, по многим знаменитым его делам великим мужем его нарицают. Сам Петр Великий за честь поставлял в мудрых предприятиях сему Государю последовать. История затмевает сияние его славы некоторыми ужасными повествованиями, до пылкого нрава его относящимися: верить ли

---

[1] К главам I, IV, XIII.

[2] Цитировал Княжнина Пушкин, возможно, по Гречу: книга эта тогда только что вышла вторым изданием (1830) и находилась в его библиотеке — «Учебная книга русской словесности», т. IV, цитируемое место — на стр. 75.

толь несвойственным великому духу повествованиям, оставляют Историкам на размышление. Впрочем безмерные царские строгости, по которым он Грозным проименован, ни до намерения моего, ни до времени содержащем в себе целый круг моего сочинения, вовсе не касаются»[1].

Вещь Хераскова по своей тенденции прославляет Ивана Грозного и Россию. Херасков говорит:

— «И так, не должно ли царствование Иоанна Васильевича... поставлять среднею чертою, до которой Россия бедственного состояния достигнув, паки начала оживотворяться, возрастать и возвращать прежнюю славу, близь трех веков ее утраченною?..»[2]

Иван Грозный для Хераскова царь, имя которого заслуживает оправдания. Время его бедственно, но подвиг его — разрушение Казанского царства — способствует благосостоянию отечества.

Эпиграфы, относящиеся к Маше Мироновой, взяты из народной песни. К главе V, «Любовь», даны два эпиграфа; оба они взяты из чулковского песенника. Вот они:

Ах ты, девка, девка красная!
Не ходи, девка, молода замуж;
Ты спроси, девка, отца, матери,
Отца, матери, роду-племени;
Накопи, девка, ума-разума,
Ума-разума, приданова.

Песня народная.

Буде лучше меня найдешь, позабудешь,
Если хуже меня найдешь, воспомянешь[3].

То же.

Эти эпиграфы даны вместе; в сочетании своем они

---

[1] Творения Михайла Хераскова, вновь исправленные и дополненные. Изд. 2, М., 1807—1812, стр. XI.

[2] Там же, стр. X.

[3] Стихотворение в чулковском песеннике (находящемся и в пушкинской библиотеке) напечатано под № 176 на стр. 201. В академическом переиздании — на стр. 213. Строчки взяты из конца стихотворения. Второй эпиграф взят из того же песенника и представляет собою строки стихотворения № 153, напечатанного на стр. 182; в академическом переиздании — на стр. 193.

определяют сюжет главы. Первый эпиграф переводит размышления о замужестве в традиционную свадебную песню: это раздумье окружающих о судьбе невесты.

Второй эпиграф связан с окончанием главы: «С той поры положение мое переменилось. Марья Ивановна почти со мной не говорила и всячески старалась избегать меня».

Маша освобождает Гринева от данного слова, потому что родители жениха против их брака. Решение Маши дано в одной фразе; во втором эпиграфе этот мотив развернут психологически: девушка, отпуская любимого, думает о его судьбе и счастье, о том, будет ли он ее вспоминать.

Эпиграф к IX главе, «Разлука», взят из Хераскова:

Сладко было спознаваться
Мне, прекрасная, с тобой;
Грустно, грустно расставаться,
Грустно, будто бы с душой.

Херасков [1].

Стихотворение Хераскова представляет собой стилизацию народной песни.

Эпиграф к главе X, как мы уже говорили, взят из «Россияды» Хераскова и так же, как эпиграф к следующей главе — «Мятежная слобода», относится к Пугачеву.

Глава XII, «Сирота», посвящена описанию встречи Маши Мироновой, у которой погибли родители, с Гриневым. Эпиграф взят из свадебной песни; запись сделана самим Пушкиным.

Как у нашей у яблонки
Ни верхушки нет, ни отросточек;
Как у нашей у княгинюшки
Ни отца нету, ни матери.
Снарядить-то ее некому,
Благословить-то ее некому.

Свадебная песня.

---

[1] И. Н. Розанов. Песни русских поэтов. М.—Л., «Советский писатель», 1936.

В главе повествуется, как Гринев сказал Маше: «Милая Марья Ивановна!.. Я почитаю тебя своею женою. Чудные обстоятельства соединили нас неразрывно: ничто на свете не может нас разлучить». Марья Ивановна выслушала меня просто, без притворной застенчивости, без затейливых оговорок».

Однако эта сцена сговора благодаря эпиграфу воспринимается как свадьба молодых людей. Песня, похожая на приведенную в эпиграфе, поется тогда, когда невеста — сирота и ее выдают замуж посаженый отец и посаженая мать. В данном случае посаженым отцом как бы является Пугачев, что увеличивает трагичность главы, так как Пугачев казнил родителей Мироновой.

«Отцовство» Пугачева своеобразно проявлено и в отношении его к Гриневу. Спасенный Гринев на постоялом дворе, куда привел его вожатый, видит сон. Он подходит к постели, на которой должен лежать отец: «Что ж?.. Вместо отца моего, вижу в постеле лежит мужик с черной бородою, весело на меня поглядывая...»

Матушка говорит: «Все равно, Петруша... это твой посаженый отец; поцелуй у него ручку, и пусть он тебя благословит».

Петруша (Гринев) подходит к посаженому отцу, тот вскакивает с постели — «...выхватил топор из-за спины, и стал махать во все стороны».

В дальнейшем это проясняется в повести так: вожатый — человек с черной бородой, он же Пугачев, становится посаженым отцом Гринева, выдав за него Машу Миронову. Вот для чего эпиграф к главе XII, «Сирота», взятый из свадебной песни, напоминает о сироте, которую выдает замуж посаженый отец.

Планы Пушкина интересны нам по их глубокой обдуманности.

Чернышевский очень интересовался методом работы Пушкина над рукописью. Он отмечал долгую работу Пушкина над планами и сравнительно быстрое выполнение уже решенного в главных своих чертах произведения.

Чернышевский писал о Пушкине, что он «...мед-

ленно развивал свои создания в голове, созрев, они выливались на бумагу чрезвычайно быстро»[1].

Написанное произведение Пушкиным дорабатывалось, причем доработка шла не столько по линии мелочных поправок, сколько с целью наиболее четкого выяснения и выделения основной идеи произведения. План Пушкин обдумывал внимательно, «недоверчиво» (выражение Чернышевского), а потом исправлял, вернее — уточнял произведение.

В то же время творческий процесс у него был непрерывен и целенаправлен; противоречий между песенной характеристикой Маши или эпической характеристикой Пугачева в начале работы и характеристикой их в окончательном тексте мы не найдем. Добиваясь определенной цели, определенного, точного смыслового содержания, Пушкин создавал форму, которая, будучи осуществленной, кажется простой, но в то же время представляет собой единственно возможное решение для данного произведения, написанного в данное время.

Эпиграфы показывают, что Пушкин в какой-то мере сознательно перерешил свое отношение к героям повести.

Тем не менее во внешнем облике «Капитанской дочки» есть признаки, которые как будто сближают эту вещь с романами Вальтер Скотта. Таким признаком являются, например, заключительные строки повести:

«Рукопись Петра Андреевича Гринева доставлена была нам от одного из его внуков, который узнал, что мы заняты были трудом, относящимся ко временам, описанным его дедом. Мы решились, с разрешения родственников, издать ее особо, приискав к каждой главе приличный эпиграф и дозволив себе переменить некоторые собственные имена».

Так называл себя «издателем» своих романов Вальтер Скотт.

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II. М., Гослитиздат, 1949, стр. 458.

Был у Пушкина и проект условного начала повести:

«Любезный внук мой Петруша!

Часто рассказывал я тебе некоторые происшествия моей жизни и замечал, что ты всегда слушал меня со вниманием, несмотря на то, что случалось мне, может быть, в сотый раз пересказывать одно. На некоторые вопросы я никогда тебе не отвечал, обещая со временем удовлетворить твоему любопытству. Ныне решился я исполнить мое обещание»[1].

Этот проект предисловия был отвергнут, вернее — заменен послесловием.

Я решаюсь сделать предположение, что попытки Пушкина придать своему произведению хотя бы некоторое мнимое сходство с романами Вальтер Скотта были вызваны внешним принуждением. Напоминаю о том, что на рукописи «Бориса Годунова», представленной Николаю I на цензуру, царь написал карандашом резолюцию: «Я считаю, что цель г. Пушкина была бы выполнена, если б с *нужным очищением* переделал комедию свою в историческую повесть или роман на подобие *Вальтер Скота»*[2].

Таким образом, Пушкину был официально заказан роман вроде Вальтер Скотта.

Написав произведение, диаметрально противоположное вальтер-скоттовскому по идейно-художественному существу, но сдавая его цензору, уже высказавшему свое требование, — царю, — Пушкин придал произведению некоторые черты мнимого сходства с романами Вальтер Скотта. Но на уступки даже такого, казалось бы внешнего характера Пушкин шел чрезвычайно неохотно и вместо условного предисловия дал ироническую концовку.

---

[1] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VI. М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1950, стр. 733.

[2] Пушкин. Полн. собр. соч. Том седьмой. Изд. Академии наук СССР, 1935, стр. 415.

Н. В. ГОГОЛЬ

> Байрон в истории человечества лицо едва ли не более важное, нежели Наполеон, а влияние Байрона на развитие человечества еще далеко не так важно, как влияние многих других писателей, и давно уже не было в мире писателя, который был бы так важен для своего народа, как Гоголь для России.
>
> *Н. Г. Чернышевский*

I

Н. Г. Чернышевский в работе «Очерки гоголевского периода русской литературы» показал Гоголя и Белинского на фоне всей литературы того времени. Подробно анализированы Н. А. Полевой, Сенковский, Погодин, Киреевский, Шевырев, князь Вяземский, Плетнев, Надеждин.

Многие из этих писателей в эпоху создания этой работы были забыты, и Чернышевскому пришлось дать их статьи в специальном приложении.

Но, кроме этих восьми критиков, анализированных в «Очерках», Чернышевский упомянул и сопоставил с Гоголем более ста русских писателей.

Разбирая рецензии Н. Полевого, Чернышевский писал:

«Зачем мы приводим буквально столько отрывков из грубых рецензий Н. А. Полевого? Затем, что они

имеют одно несомненное достоинство: связность, логичность, последовательность в образе суждений. Надобно же нам видеть, с какими понятиями об искусстве необходимо связаны упреки Гоголю в односторонности направления... Важно иногда бывает знать происхождение мнения и первобытный, подлинный вид, в котором оно выразилось...»[1]

Руководясь этими указаниями, мы попытаемся в своих заметках показать Гоголя в обстановке его времени.

Сам Гоголь в статье, которую он готовил для пушкинского «Современника», опирался в своих надеждах на то, что русская литература создается в «широчайших рамках» движением «зарождающихся атомов каких-то новых стихий».

Новая русская проза появилась стремительно и дала в чрезвычайно короткий период целый ряд классических произведений, главным образом повестей.

В 1831 году появились «Повести Белкина», в том же году и в следующем вышли томики «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголя; «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» напечатана в 1833 году; «Миргород» и «Арабески» — в 1835; в 1836 году появились «Капитанская дочка», «Коляска», «Нос».

Значит, здесь надо говорить не только об отдельных явлениях, но и о причинах появления нового жанра.

История самого термина поможет понять, как рождается или переосознается новый жанр.

Слово «повесть» чрезвычайно древнее. В первоначальной летописи мы встречаем выражение «повести древних лет». «В «Слове о полку Игореве» автор пишет: «Не лепо ли ны бяшет, братие, начати старыми словесы трудных повестий о полку Игореве...»

Таким образом, и в летописи и в «Слове о полку Игореве» под повестью подразумевается «рассказ о былом».

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III. М., Гослитиздат, 1947, стр. 36—37.

В XVII веке слово «повесть» получает несколько иное значение. Например, с одной стороны, мы имеем «Повесть об азовском сидении», а с другой стороны — «Повесть о горе-злочастии» и «Повесть о Фроле Скобееве»; из них первая повесть стихотворная.

Здесь слово «повесть» уже употребляется в смысле определенного художественного жанра, причем в словоупотреблении как бы указывается на фактическую достоверность произведения.

В 1751 году Тредиаковский свой прозаический перевод «Аргениды» Иоанна Барклая называет повестью героической, а в предисловии именует ее же «великой повестью». Тредиаковский говорит, что в результате работы автора получилась «повесть, или, как французы называют, «Роман».

Итак, здесь повесть — перевод иностранного слова «роман».

Но такое словоупотребление удержалось недолго. Сравнительно скоро каждое из этих слов — роман и повесть — получило новое смысловое значение. Старое русское понимание повести, как нам кажется, начало влиять на обозначение жанра, и слово «повесть» уже часто противопоставляется слову «роман».

В «Смирдинской росписи» мы видим, что романы, повести и сказки занимают в справочнике место с № 8341 по № 9668. В этом перечне оригинальных произведений около 121; из них название «повесть» имеют 33. Этим цифрам не надо придавать решающего значения, потому что здесь определение жанров очень неточно: часто произведение просто определено как «сочинение», довольно часто встречается название «быль», — но все же обращает на себя внимание то, что только два раза встречается выражение «роман».

Вещи Нарежного определены как повести; «Евгений, или пагубные следствия дурного воспитания и сообщества» Александра Измайлова (1799—1801) тоже названо повестью.

Слово «повесть» часто имеет прилагательное: «истинная» или «справедливая», — например, «Неонила, или распутная дщерь, справедливая повесть» (1794), или «Несчастная Маргарита, истинная Рос-

сийская повесть» (1803), или «Александр и Юлия, истинная Русская повесть» (1801)[1].

В эту эпоху слово «повесть» близко по значению к слову «история», — например, рукописные списки «Георга Аглинского Милорда» называются «Историей о аглинском милорде...», а комаровское издание называется уже «Повестью о приключении Аглинского Милорда Георга»[2].

Любопытно еще одно значение слова «повесть».

Плодовитый писатель и переводчик Василий Левшин издавал многотомный труд «Библиотека немецких романов» (1780). Говоря о романе, посвященном истории Фауста, Левшин упоминает на стр. 95 (ч. I) о «повести романа», т. е. о том событии, которое изложено в небольшой книге. Он напоминает о нравоучительной повести-сказке о докторе Фаусте[3].

Таким образом, повесть по отношению к роману может еще восприниматься как источник романа; во всяком случае и в этом значении подчеркивается бóльшая историчность повести как жанра.

Мы уже говорили, что при слове «повесть» обычно дается какое-нибудь прилагательное, — например, «Гигия, аллегорическая повесть» (1755), «Желатели, повесть восточная» (1755), «Микромегас, повесть философская» (1756), «Обидах и Пустынник, восточная повесть» (1756). Повесть часто называется ишпанской, восточной, гишпанской, тайной, забавной, справедливой, имеющей печальное окончание, остроумной, аглинской, португальской, исторической, любовной, трогательной и т. д. и очень редко не имеет при себе никакого прилагательного[4].

Прилагательные, придаваемые к слову «повесть», подчеркивают или ее происхождение, или характер повествования.

---

[1] **«Роспись российским книгам для чтения, из библиотеки** Александра Смирдина». СПБ, 1828, стр. 608—613.

[2] Виктор Шкловский. Матвей Комаров. Л., изд. **«Прибой»**, 1929, стр. 86—87, 99.

[3] **Он же. Чулков и Левшин. Изд. писателей в Ленинграде, 1933, стр. 155.**

[4] В. В. Сиповский, «Из истории русского романа и повести», ч. I—XVIII век. СПБ, 1903, стр. 1—10.

Поэтому существуют «справедливые повести» и даже повести «полусправедливые», т. е. наполовину вымышленные.

В тех вещах, где мы не имеем никакого определения жанра, часто в предисловиях или в тексте встречается полемика с романом, — так, например, спорит с романом как жанром Федор Эмин в книге «Непостоянная Фортуна, или похождение Мирамонда».

Сама вещь Ф. Эмина близка к роману приключений, но автору важно отметить отличие своего произведения от традиционного жанра, и герой произведения спорит с поляком о романах, считая этот жанр бесполезным.

Для того чтобы понять, чем для русского писателя того времени был роман, приведем предисловие к книге «Геройская добродетель, или жизнь Сифа, Царя Египетского» (перевод Дениса Фонвизина). Переводчик совсем еще молодой писатель, но мнение его нам интересно, как мнение чрезвычайно талантливого человека. Сама вещь — перевод сочинения аббата Террасона; выдержала она два издания. Определения жанра в заголовке книга не имеет.

В предисловии Фонвизин пишет:

«В том нет нималого сомнения, чтоб книга сия не была Роман. Предприятия, кои имеют желаемые окончания, и известные особы, которые, будучи совсем в отчаянии друг друга увидеть, являются вместе, а особливо множество речей, кои они между собою имели, показывают, что Автор не всегда полагал справедливую историю, но поступал так, как велели собственные мысли» [1].

Попробуем разобраться в этом высказывании.

Автор считает, что для романа типично: эпизоды («предприятия»), которые имеют благополучные развязки («желаемые окончания»), встречи разлученных героев и включение в повествование прямой речи.

Роман отличается от «справедливой» истории тем,

---

[1] «Геройская добродетель, или жизнь Сифа, Царя Египетского...», ч. I, печатана при Императорском Московском Университете, 1762, стр. 4.

что его ход определен «собственными мыслями автора».

«Справедливая история» — это история подлинная, и поэтому высказывания Фонвизина помогают нам понять, что значит выражение «справедливая история», «полусправедливая».

С понятием «повесть», при всем жанровом произволе того времени, соединялось представление о некоторой достоверности, о некоторой историчности произведения, как элементах реализма.

Журнал «Патриот» (1804, т. II) напечатал статью «Взгляд на повести или сказки». В этой статье дается характеристика сентиментальной повести; упоминаются имена Мармонтеля, Флориана и Карамзина. Вещи Карамзина называются в похвалу им сказками. Автор пишет:

«Представить противоречия в борьбе с самим собою; обнаружить тайны сердца, покрытого ныне такою темною завесою; вывесть действие страстей, более разгоряченных в наше время, нежели когда-нибудь; изобразить, при случае, игру рока и силу предрассудков; наконец, с помощью скрытого нравоучения привесть в согласие рассудок и страсти, натуру и общество — вот, важное дело Сочинителя сказок; вот, в каком смысле и самые сказки могут назваться школою нравов, а сказочники учителями рода человеческого» [1].

Пушкин же писал:

«Voltaire и великаны не имеют ни одного последователя в России; но бездарные пигмеи, грибы, выросшие у корней дубов, — Дорат, Флориан, Мармонтель, Гишар, M-me Жанлис овладевают русской словесностию, Sterne нам чужд, за исключением Карамзина» [2].

Здесь каждое слово служит для защиты реалистической литературы.

Карамзинские повести читались, читались и повести переводные, но тем не менее самый жанр еще не имел теоретического обоснования и не мог еще его иметь.

---

[1] В. В. Сиповский. Из истории русского романа и повести, ч. I — XVIII век. СПБ, 1903, стр. 243.

[2] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII. М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 701.

*

Любопытно заметить, что адмирал Шишков, борясь с Карамзиным, укоризненно называл произведения его «сказочками».

Н. Остолопов в «Санкт-Петербургском вестнике» (1812, ч. 2) печатал отрывок из своего еще недоконченного словаря. Вот его характеристика сказки:

«Сказка (Fabula, ficta, commentitio, narratio) есть повествование вымышленного происшествия. Она может быть в стихах и в прозе. — Подобно Эпопее она требует вымыслов; но, пользуясь большей вольностью, преходит по желанию своему границы правдоподобия и даже возможности.

«Существенная разность Сказки с Поэмою Эпическою состоит в том, что последняя описывает деяния знаменитые, а сказка имеет предметом дела меньшей важности, и еще в том, что действие поэмы эпической есть истинное, а в сказке оно не должно быть истинное, ниже принимаемо за оное, ибо тогда произвело бы оно не сказку, а историю. В сказках позволено только подражать действительно случившимся происшествиям, и то с переменою имен.

«Не должно также смешивать сказки с романом и притчею: роман есть (289) связь нескольких происшествий, а сказка заключает одно происшествие; притча изображает один только разительный случай из целого происшествия и сохраняет единство места и времени, а сказка не всегда их соблюдает» [1].

Здесь под именем сказки описана повесть того времени. Собственно повесть как жанр и в отдельном издании «Словаря древней и новой поэзии» (СПБ, 1821) места не получила.

Н. Остолопов (стр. 376, т. II) написал только о повествовании, перечислив в качестве примеров повествования: повествования-притчи, повествования исторические, повествования поэтические и повествования ораторские.

Н. Греч в «Учебной книге русской словесности» (1830) уже отделяет прозаические повести от сказок.

---

[1] В. В. Сиповский. Из истории русского романа и повести, ч. I — XVIII век. СПБ, 1903, стр. 263—264.

Слово «повесть» в первой четверти XIX века применяется как в прозе, так и в стихах. «Кавказский Пленник» назван повестью, произведение Боратынского «Бал» и «Граф Нулин» Пушкина выходят в 1828 году под общим заглавием «Две повести в стихах».

Напоминаю, что в конце XIX века «Душенька» Богдановича — вещь со сказочными элементами — называлась повестью. В XIX веке повестью называется в поэзии только произведение реалистическое. Таким образом, понятие жанра постепенно ограничивается.

Для Пушкина понятие «повесть» связано с представлением о достоверном сообщении, т. е. старое значение слова еще сохраняется.

В «Борисе Годунове» Пимен говорит:

Еще одно, последнее сказанье —
И летопись окончена моя,...

И в этой же сцене:

Сей повестью плачевной заключу
Я летопись мою...

Неразличимы у Пушкина понятия «повесть» и «рассказ».

Он хвалит «Вечера на хуторе близ Диканьки». Повести, изданные Пасичником Рудым Паньком» и в то же время называет в рецензии части этих повестей рассказами.

Между тем у самого Гоголя мы имеем другой термин. В «Вечерах на хуторе» почти все произведения могут быть определены скорей как сказки («Майская ночь», «Ночь перед Рождеством»), сам же Гоголь называет их повестями, ориентируя читателя на реалистические черты своих произведений.

Повесть стала ведущим жанром. В 1834—1836 годах вокруг жанра повести развернулись литературные споры. В. Г. Белинский в своей статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» прояснил историю и теорию этого жанра.

Гоголь в черновиках к статье «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году», которую он писал для пушкинского «Современника», рассматривая

свою работу в связи со всей современной ему русской литературой, заявлял, обращаясь к критике:

«И после этого кто может сказать, что мало трудов для русской критики? Видите ли эти зарождающиеся атомы каких-то новых стихий? Видите ли эту движущую, снующуюся кучу прозаических повестей и романов, еще бледных, неопределенных, но уже сверкающих изредка искрами света, показывающими скорое зарождение чего-(то) оригинального: колоссальное, может быть, совершенно новое, неслыханное в Европе явление, предвещающее будущее законодательство России в литературном мире, — что́ должно осуществиться непременно, потому что стихии слишком колоссальны и рамы для картины сделались слишком огромны»[1].

Здесь есть ощущение будущего и ощущение связи с настоящим; подчеркнуто значение становления новых форм в литературе и предсказано их мировое значение.

Какие же слагались «рамы для картин», какие «стихии» стремилась выразить повесть?

Герцен писал в письме Н. И. Сазонову и Н. Х. Кетчеру (октябрь — ноябрь 1836 года):

«Можно ли в форме повести перемешать науку, каррикатуру, философию, религию, жизнь реальную, мистицизм? Можно ли середь пошлых фигур des Alltaglebens (повседневности. — *В. Ш.*) поставить формулу алхимическую, средь страстей теллурических — простите выражение... Как вы думаете?»[2]

Гоголь в «Арабесках» (1835) рядом с повестями печатал теоретические статьи об искусстве, о науке; он стремился выразить новое содержание не только в форме повести, но и в художественной публицистике.

Итак, реалистическая повесть и роман нужны были для выражения нового содержания. Повесть появилась не только в качестве отдельного произведения, но и как система повестей: «Повести Белкина», «Вечера на хуторе», «Арабески», «Миргород», «Три повести» Павлова, «Досуги инвалида» В. Ушакова и т. д.

---

[1] Н. В. Гоголь. Сочинения, изд. десятое, т. VI. М. и СПБ, 1896, стр. 347.

[2] А. И. Герцен. Полн. собр. соч. и писем, под ред. М. К. Лемке, т. I. Петроград, 1919, стр. 338.

Повесть в короткое время стала главенствующим жанром. И это отмечает Белинский: «Роман все убил, все поглотил, а повесть, пришедшая вместе с ним, изгладила даже и следы всего этого, и сам роман с почтением посторонился и дал ей дорогу впереди себя» [1].

В это же время Шевырев в своей статье «Словесность и торговля» («Московский наблюдатель», 1835) раздраженно заявлял, что появление новых романов и повестей вызвано якобы «коммерческими» соображениями.

Белинский называл реалистическую повесть «ежом», вытеснившим другие жанры. «Еж» реалистической литературы действительно вытеснил литературу романтическую.

Для того чтобы понять, что борьба за реалистическую повесть была частью борьбы нового направления общественной мысли и литературы, посмотрим, что писал о повести реакционер Сенковский в «Библиотеке для чтения» в 1834 году:

«Долго ли еще мы будем писать повести? . . Повесть все исчерпала, истощила, осушила; все от нее поблекло и увяло, чего ни коснешься, все оставляет на руке ржавые пятна окиси, наведенные повестью и съедающей до тла бедный предмет» [2].

Гоголь в своей «Учебной книге русской словесности» (1844—1846) попытался дать теорию повести:

«Повесть избирает своим предметом случаи, действительно бывшие или могущие случиться со всяким человеком, случай почему-нибудь замечательный в отношении психологическом, иногда даже вовсе без желания сказать нравоучение, но только остановить внимание мыслящего или наблюдателя. Повесть разнообразится чрезвычайно. Она может быть даже совершенно поэтическою и получает название поэмы. . .»

Следуют примеры повестей-поэм: поэма «Бахчисарайский фонтан» названа повестью, повестями считает Гоголь «Маттео Фальконе» Жуковского, «Модную жену» Дмитриева, «Графа Нулина» Пушкина.

---

[1] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. II. СПБ, 1900, стр. 188.

[2] О. И. Сенковский. Собр. соч., т. II. СПБ, 1895, стр. 427.

Гоголь заключает:

«Иногда даже само происшествие не стоит внимания и берется только для того, чтобы выставить какую-нибудь отдельную картину, живую, характеристическую черту условного времени, места и нравов, а иногда и собственной фантазии поэта»[1].

Таким образом, в повестях для Гоголя главное — аналитическая сторона. Гоголь обращает главное внимание не на «происшествие», а на характеристические черты времени и нравов.

II

Н. В. Гоголь писал в 1832 году в «Арабесках» о Пушкине:

«Никто не станет спорить, что дикий горец в своем воинственном костюме, вольный как воля, сам себе и судья и господин, гораздо ярче какого-нибудь заседателя и, не смотря на то, что он зарезал своего врага, притаясь в ущельи, или выжег целую деревню, однако же он более поражает, сильнее возбуждает в нас участие, нежели наш судья в истертом фраке, запачканном табаком, который невинным образом, посредством справок и выправок, пустил по миру множество всякого рода крепостных и свободных душ. — Но тот и другой, они оба — явления, принадлежащие к нашему миру: они оба должны иметь право на наше внимание, хотя по весьма естественной причине то, что мы реже видим, всегда сильнее поражает наше воображение, и предпочесть необыкновенному обыкновенное есть больше ничего, кроме нерасчет поэта — нерасчет перед его многочисленною публикою, а не пред собою: он ничуть не теряет своего достоинства, даже, может быть, еще более приобретает его, но только в глазах немногих истинных ценителей»[2].

Мы говорили, что Пушкин писал просто, но забы-

---

[1] Н. В. Гоголь. Сочинения, изд. десятое, т. VI. М. и СПБ, 1896, стр. 418—419.

[2] Н. В. Гоголь. Сочинения, изд. десятое, т. V. М., 1889, стр. 210.

ваем слова Гоголя: «Вы не знаете того, какой большой крюк нужно сделать для того, чтобы достигнуть этой простоты. Вы не знаете того, как высоко стоит простота» [1].

Средства изображения, самый стиль «Истории села Горюхина» иной, чем в «Капитанской дочке».

Стремясь к наиболее точной передаче действительности, писатели-реалисты привлекают все богатство образных средств, используют все «уловки» и тонкости художественного мастерства и языка.

Пушкин писал в заметке «Об обязанностях человека. Сочинение Сильвио Пеллико»:

«...разум неистощим в *соображении* понятий, как язык неистощим в *соединении* слов. Все слова находятся в лексиконе; но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторение лексикона... *Мысль* отдельно никогда ничего нового не представляет; *мысли же* могут быть разнообразны до бесконечности» [2].

А вот как определяет свое отношение к литературному языку Гоголь:

«Наконец, сам необыкновенный язык наш есть еще тайна. В нем все тоны и оттенки, все переходы звуков от самых твердых до самых нежных и мягких; он беспределен и может, живой как жизнь, обогащаться ежеминутно, почерпая с одной стороны высокия слова из языка церковно-библейского, а с другой стороны выбирая на выбор меткие названия из безчисленных своих наречий, рассыпанных по нашим провинциям, имея возможность таким образом в одной и той же речи восходить до высоты, недоступной никакому другому языку, и опускаться до простоты, ощутительной осязанию непонятливейшего человека...» [3]

Это суждение о языке во многом обусловлено и находит подтверждение в литературной практике самого Гоголя.

---

[1] Н. В. Гоголь. Сочинения, изд. десятое, т. IV. М., 1889, стр. 225.

[2] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII. М.—Л. Изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 445.

[3] Н. В. Гоголь. Сочинения, изд. десятое, т. IV. М., 1889, стр. 211—212.

В. Белинский отмечал, что «...из современных писателей, никого не можно назвать поэтом, с большею уверенностию и нимало не задумываясь, как Г. Гоголя»[1].

Поэтичность Гоголя Белинский связывал с его лиризмом: «Я забыл еще об одном достоинстве его произведений; это лиризм, которым проникнуты его описания таких предметов, которыми он увлекается»[2].

Впоследствии Н. А. Некрасов в статье 1855 года писал о Гоголе:

«Все неотразимое влияние его творений заключается в лиризме, имеющем такой простой, родственно-слитый с самыми обыкновенными явлениями жизни — с прозой — характер и притом такой русский характер! Что без этого были бы его книги!»[3]

Сочетание в одном произведении сатирического изображения жизни и высоколирического голоса поэта и вызывало разнообразие словаря и поэтического строя в произведениях Гоголя. Это обусловило и своеобразную поэтику Гоголя, в частности своеобразие его сюжетных построений.

То явление поэтического строя Гоголя, которое именуют лирическими отступлениями, возникло уже в самом начале его творчества, развилось в дальнейшем и стало неотъемлемой стороной его поэтики, сюжета, определило его стиль, будучи связано как бы с двойным осмыслением действительности: комическим и высоколирическим.

III

Герои Гоголя — обычно люди «толпы». В «Арабесках» и в «Миргороде» герои ничтожны. Но, показывая ничтожество героя, автор все время напоминает нам об истинном назначении человека; его повести, при чтении которых мы смеемся, кончаются лиричными и горькими

---

[1] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. II. СПБ, 1900, стр. 212.

[2] Там же, стр. 236.

[3] Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч. и писем, т. IX. М., Гослитиздат, 1950, стр. 341, 342.

словами художника, и произведение в целом производит впечатление глубоко поэтическое.

В «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» два одинаково пошлых человека даны сначала в анализе их мнимого несходства, их кажущейся противоположности. В последней сцене повести несходство постаревших героев уже не подчеркивается — в них ничего не осталось человеческого.

Художник не может уйти от своих героев, хотя он и уезжает из города. Следует пейзаж николаевской России: «Печальная застава с будкою... то же поле, местами изрытое... местами зеленеющее...»

Художник обобщает свое отношение к тому, что он рассказал в повести, словами: «Скучно на этом свете, господа!»

В «Старосветских помещиках» два старика доживают свой век, скучают, дряхлеют. Сюжет произведения слагается здесь из описания жизни Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, их робких столкновений и гибели из-за пустяков.

Иллюзия мнимого человеческого благополучия опровергнута тем, что оно так легко исчезает. Это страшная «сердечная пустыня».

Недаром Белинский восклицает по поводу «Старосветских помещиков»: «О бедное человечество! жалкая жизнь!»

Иван Иванович и Иван Никифорович — люди ничтожные. Но почему вы, говорит Белинский, — «...горько улыбаетесь... грустно вздыхаете, когда доходите до трагикомической развязки?»

Вы ощущаете в себе протест, хотя протестующего героя в повести и нет.

Сама глубина анализа, пристальность, с которой рассматривал автор явления жизни, направление его анализа, наконец лирическое обрамление повествования — все это привело вас сначала к смеху, а потом к состраданию и протесту.

Посмотрим с этой точки зрения на сюжеты Гоголя.

Завязка «Ревизора» по своей стремительной точности — одна из лучших в истории мировой драматургии.

Городничий говорит:

«Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие. К нам едет ревизор... ревизор из Петербурга инкогнито».

В этой фразе и в испуганных восклицаниях чиновников исчерпана вся завязка и уже объяснена причина ошибки в опознании «ревизора».

Обратимся к «Тарасу Бульбе».

С первых строк произведения мы видим старого Бульбу, Андрия, Остапа — двух непохожих сыновей, мать, любящую детей и боящуюся мужа. Для Тараса Бульбы Остап — это новый казак, товарищ в будущем бою; его надо испытать в драке; отцовское в Бульбе поглощено воинским. Остап оправдывает надежды отца. Андрий дан более мягким, более обычным. Мать представляет собою иную сторону жизни Украины — семейную.

Так с самого начала Гоголь строит завязку повести, а дальше повествование ведется художником с предельной точностью, и потому все познается до ясной глубины.

Традиционная, не упраздненная, но ограниченная в своей роли и, так сказать, уточненная любовная завязка получает у Гоголя новое значение.

Верности Андрия в любви противопоставлена в речи Тараса верность товариществу, верность людей делу освобождения своего народа.

Обычные сюжетные мотивы обновлены Гоголем, сюжет в целом представляет картину столкновения человеческих характеров и страстей.

Анализируя произведения Гоголя, своеобразие его художественной индивидуальности, Белинский объясняет их жизнеотношением автора, «цветом очков, сквозь которые смотрит он на мир».

«...оригинальность, у Г. Гоголя, — говорит Белинский, — состоит... в комическом одушевлении, всегда побеждаемом чувством глубокой грусти. В этом отношении, Русская поговорка: «начал во здравие, а свел за упокой», может быть девизом его повестей. В самом деле, какое чувство остается у вас, когда пересмотрите вы все эти картины жизни, пустой, ничтожной, во всей

ея наготе, во всем ея чудовищном безобразии, когда досыта нахохочетесь, наругаетесь над нею? Я уже говорил о «Старосветских помещиках» — об этой *слезной комедии* во всем смысле этого слова. Возьмите «Записки Сумасшедшего», этот уродливый гротеск, эту странную, прихотливую грезу художника, эту добродушную насмешку над жизнию и человеком, жалкою жизнию, жалким человеком, эту каррикатуру, в которой такая бездна поэзии, такая бездна философии, эту психическую *историю болезни*, изложенную в поэтической форме, удивительную по своей истине и глубокости, достойную кисти Шекспира: вы еще смеетесь над простаком, но уже ваш смех растворен горечью; это смех над сумасшедшим, которого бред и смешит и возбуждает сострадание. Я уже говорил также и о «Ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем» в сем отношении; прибавлю еще, что, с этой стороны, эта повесть всего удивительнее» [1].

Вымысел в гоголевских повестях удивительно прост. Белинский писал:

«Эта простота вымысла, эта нагота действия, эта скудость драматизма, самая эта мелочность и обыкновенность описываемых автором происшествий — суть верные, необманчивые признаки творчества; это поэзия реальная, поэзия жизни действительной, жизни коротко знакомой нам» [2].

Но это далеко не копии жизни — Гоголь выявляет сущность явлений. «Но в том-то и состоит задача реальной поэзии, — писал Белинский, — чтобы извлекать поэзию жизни из прозы жизни и потрясать души верным изображением этой жизни» [3].

Незначительность происшествия, положенного в основу сюжета, и катастрофичность этого ничтожного происшествия характеризует сам мир. Случайная болтовня Бобчинского и Добчинского разрушила мир городничего. Возвращение кошечки разрушило мир

---

[1] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. II. СПБ, 1900, стр. 226.

[2] Там же, стр. 217.

[3] Там же, стр. 220.

старосветских помещиков и показало никчемность этой идиллии.

Все это позволяет Гоголю образовать новый тип сюжета, без привлечения «интриги».

В. Белинский в статье «Похождения Чичикова или Мертвые души» берет слово «сюжет» в кавычки, имея в виду старый традиционный сюжет:

«Мертвые Души» прочтутся всеми, но понравятся разумеется не всем. В числе многих причин есть и та, что «Мертвые Души» не соответствуют понятию толпы о романе, как о сказке, где действующие лица полюбили, разлучились, а потом женились и стали богаты и счастливы. Поэмою Гоголя могут вполне насладиться только те, кому доступна мысль и художественное выполнение создания, кому важно содержание, а не «сюжет»; для восхищения всех прочих остаются только места и частности» [1].

Гоголь является одним из создателей новой формы, в данном случае сюжета нового типа, необходимого для выражения нового содержания.

В произведении с таким сюжетом, как указывал Белинский в статье «Герой нашего времени, сочинение М. Лермонтова», — «. . .содержание не во внешней форме, не в сцеплении случайностей, а в замысле художника. . .» [2]

Сатирические произведения Гоголя проникнуты истинно патриотическим пафосом. Сатира и лиризм являются в них средствами разностороннего раскрытия сущности явлений. На этом основана глубина гоголевской сатиры, та любовь, которая обуславливает его ненависть ко всему античеловечному, фарисейскому, извращенному.

Белинский противопоставлял глубоко народные произведения Гоголя современной ему дворянско-буржуазной беллетристике:

«И вдруг, среди этого торжества мелочности, посредственности, ничтожества, бездарности, среди этих

---

[1] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. СПБ, 1904, стр. 255.

[2] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. V. СПБ, 1901, стр. 318.

пустоцветов и дождевых пузырей литературных, среди этих ребяческих затей, детских мыслей, ложных чувств, фарисейского патриотизма, приторной народности, — вдруг, словно освежительный блеск молнии среди томительной и тлетворной духоты и засухи, является творение чисто-русское, национальное, выхваченное из тайника народной жизни, столько же истинное, сколько и патриотическое, беспощадно сдергивающее покров с действительности и дышащее страстною, нервистою, кровною любовию к плодовитому зерну русской жизни; творение необъятно-художественное по концепции и выполнению, по характерам действующих лиц и подробностям русского быта, — и в то же время, глубокое по мысли, социальное, общественное и историческое...»[1]

Фантастика Гоголя реалистична потому, что основана на народной фантазии, в ней проявляется воображение народа. В описании черта у Гоголя нет и тени мистики или фантастики: черт похож на чиновника и на немца.

Вот как описывает его Гоголь:

«Спереди совершенно немец... Но зато сзади он был настоящий губернский стряпчий в мундире, потому что у него висел хвост, такой острый и длинный, как теперешние мундирные фалды; только разве по козлиной бородке под мордой, по небольшим рожкам, торчавшим на голове... можно было догадаться, что он не немец и не губернский стряпчий, а просто чорт...»

Н. С. Тихонравов, касаясь фантастики Гоголя, писал по поводу «Миргорода»:

«В этом сборнике, служащем *продолжением* «Вечеров на хуторе близь Диканьки», только один рассказ берет содержание из фантастического мира — «Вий». Но даже и в этой повести, богатой художественными картинами малороссийской жизни, из-под пера молодого автора вылились следующие строки: «Он чувствовал, что душа его начинала как-то болезненно мучиться, как будто бы *вдруг среди бешеного вихря*

---

[1] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. СПБ, 1904, стр. 253.

веселия и закружившейся толпы кто-нибудь запел песню об угнетенном народе» [1].

Упоминание об «угнетеннном народе» в связи с музыкой тоже не случайность: в цензурном издании оно исчезло и заменилось упоминанием о похоронной песне.

В ранних своих вещах Гоголь связывал народную мелодию с мыслью о стихийно прорывающемся народном протесте, а музыку вообще — с гуманистическим обличением зла и прозы жизни.

Гоголь юношей писал в статье «Скульптура, живопись и музыка»:

«О, будь же нашим хранителем, спасителем, музыка! Не оставляй нас! буди чаще наши меркантильные души! ударяй резче своими звуками по дремлющим нашим чувствам! Волнуй, разрывай их и гони, хотя на мгновение, этот холодно-ужасный эгоизм, силящийся овладеть нашим миром! Пусть, при могущественном ударе смычка твоего, смятенная душа грабителя почувствует, хотя на миг, угрызение совести, спекулятор растеряет свои расчеты, бесстыдство и наглость невольно выронит слезу пред созданием таланта» [2].

Вот почему ростовщик в «Портрете» — это не только искуситель, но и «спекулятор», который враждебен искусству.

Истинная музыка, прежде всего, связана с народной жизнью, горем и счастьем простолюдина. В статье «О Малороссийских песнях» Гоголь писал (1833) про музыку: «Взвизги ее иногда так похожи на крик сердца, что оно вдруг и внезапно вздрагивает, как будто бы коснулось к нему острое железо» [3].

Фантастика в разных произведениях Гоголя имеет различное сюжетное назначение, но она всегда реалистична, всегда основана на народной фантазии, всегда служит прояснению столкновения сил реальной жизни.

---

[1] Н. С. Тихонравов. Сочинения, т. III, ч. I. М., 1898, стр. 543.

[2] Н. В. Гоголь. Сочинения, изд. десятое, т. V. М., 1889, стр. 116—117.

[3] Там же, стр. 293.

Колдун в «Страшной мести» не только фантастичен. В этом образе есть и реалистические черты. С помощью фантастики Гоголь обостряет враждебное отношение колдуна к народной жизни. Колдун прежде всего чужой и враждебный народу человек, и именно потому он злодей [1].

Выявляя социальное, общественное, историческое содержание описываемых явлений, Гоголь создает для выражения этого содержания новую форму, искусство нового качества, отбрасывающее условности, стремящееся показать действительность с беспощадной правдивостью и вместе с тем не обессмысливающее самую жизнь человека, не унижающее ее натуралистическим копированием случайностей, а, наоборот, проясняющее высокое назначение человека.

Гоголь стремился «извлечь из обыкновенного необыкновенное и так, чтобы это необыкновенное было... совершенная истина». Это необыкновенное, раскрытое в обыкновенном, и есть та сущность явления, которую извлекает художник, давая общее в его конкретном выражении.

Как строится «Невский проспект»?

Дано широкое и подробное описание Невского проспекта. На проспекте встречаются художник Пискарев и поручик Пирогов. Перед тем как мы выделили их из толпы снующих по улице людей, уже прошло много страниц повести, мы много часов провели на Невском проспекте: увидели его утром, днем, под вечер, в сумраке — в час, когда длинные тени мелькают по стенам и мостовой и чуть не достигают головами Полицейского моста.

На этом-то проспекте, давшем заглавие повести, и встретились поручик Пирогов и художник Пискарев, увидали женщин, поговорили минуту и разошлись. Эта встреча Пирогова с Пискаревым — единственная встреча героев во всей повести. Герои друг друга больше не увидят, друг о друге больше ничего не узнают — их судьбы только сопоставлены писате-

---

[1] В. Ермилов. Н. В. Гоголь. М., «Советский писатель», 1952, стр. 61—65.

лем. Подчеркнуто, что Пирогов не узнал о судьбе Пискарева.

Похороны художника описаны так: «. . . плакал один только солдат-сторож и то потому, что выпил лишний штоф водки».

Затем писатель возвращает нас к поручику Пирогову: «Мы, кажется, оставили поручика Пирогова на том, как он расстался с бедным Пискаревым и устремился за блондинкою».

Следует рассказ о поручике, о бойком романе и о комическом его конце. И вот в форме внешнего, кажущегося совершенно случайным сцепления человеческих судеб Гоголь развивает сопоставление характеров в самой резкой форме.

Повесть заканчивается новым описанием Невского проспекта. Рассказчик не делает никаких прямых выводов. Он как будто намеренно умалчивает о своем отношении к судьбе героев, только говорит опять о Невском, о Петербурге, о лжи магазинных витрин, о городе при свете фонарей.

Попытаемся резюмировать.

В основе повести лежит сопоставление истории Пискарева и Пирогова. Этот параллелизм выражает одну из идей повести — мысль о том, что в ту эпоху пошлость торжествовала, что она неуязвима.

В линии художника сюжетные положения группируются таким образом, что действительная история отношений Пискарева с публичной женщиной, за которой он устремился, противопоставлена его мечте, его заблуждению, будто здесь есть какая-то «романтическая» тайна, будто такая красавица не может быть оскверненной.

Пискарев идет к женщине, зовет ее бросить дом терпимости, но она над ним лишь смеется.

Линия Пирогова имеет иное сюжетное развитие. Здесь нет и речи о каком-то противопоставлении. Все элементарно просто, все обнажено до предела, правдоподобно в каждой мелочи, но фантасмагория пустоты таится в этой обыкновенности: увлекся, был высечен, собирался стреляться, но поел пирожков, забыл все и вечером «отличился в мазурке».

В «Невском проспекте» в похождениях Пискарева действительность противопоставлена сну; сон художника, его «идеальное» представление об истинной судьбе прекрасной женщины человечнее и как будто логичнее безжалостной и уродливой правды обыденности.

Так же построен и сюжет «Записок сумасшедшего». Судьба Поприщина и его пародийный неудачный роман противопоставлены его мечте-сумасшествию: он воображает себя испанским королем. Логика героя такова: для Поприщина нет места на свете, в Испании нет короля — следовательно Поприщин испанский король.

Вначале он мечтает просто о повышении:

«Вдруг, например, я вхожу в генеральском мундире: у меня и на правом плече эполета и на левом плече эполета, через плечо голубая лента — что? как тогда запоет красавица моя? что скажет и сам папа, директор наш?»

Но места генералов заняты. Поприщин ищет свободного места; положение испанского королевства без короля кажется ему ненормальным. Размышления Поприщина продолжаются несколько дней; они начинаются словами: «Не может быть. Враки! Свадьбе не бывать!» — и кончаются словами: «Сегодняшний день — есть день величайшего торжества!» Помечено: «Год 2000 апреля 43 числа».

Повествование ведется в виде монолога. В повести как будто нет событий, сюжет дан как смена самоощущений человека: перед Поприщиным раскрывается картина его собственного ничтожества, и бедный титулярный советник скрывается в мечте от жестокой действительности. Но характерно — через бред об испанской короне он невольно обращается к мысли о детстве, о матери, к потрясающему по человечности воспоминанию.

Однако показательно — даже самый бред реалистичен и мотивирован у Гоголя вплоть до мелочей: титулярный советник не случайно воображает себя испанским королем — иначе он не мог бы бороться с камер-юнкером.

В конце повести комическое разрешается трагически, и мы уже по-новому, в новом свете, начинаем воспринимать поведение Поприщина.

Гоголь, достигнув зрелости своего гения, пишет гениальную повесть «Шинель». В ней одинокий, безрадостно живущий человек с трудом и лишениями приобретает шинель. Шинель крадут. Чиновник тщетно взывает к правосудию и гибнет; но в городе появляется призрак, который стаскивает шинели со знатных и богатых.

Призрак, мстящий за унижение и обиду Акакия Акакиевича, имеет в этой повести то же значение, какое придано рангу испанского короля в «Записках сумасшедшего».

Люди хотят выйти из круга своего ограниченного существования хотя бы в мечте, которая является протестом против богатых и знатных.

Об этом впоследствии писал Н. А. Добролюбов в статье «Забитые люди», обозревая творчество Достоевского и указывая в нем те элементы, которые связывали раннего Достоевского с Гоголем.

Добролюбов писал о Голядкине из «Двойника»:

«Характеризуя его противоречия, автор между прочим говорит: «позволить обидеть себя он никак не мог согласиться, а тем более — дозволить затереть себя, как ветошку, и, наконец, дозволить это совсем развращенному человеку... Не спорим, впрочем, не спорим: может быть, если б кто захотел, если б уж кому, например, вот так непременно захотелось обратить в ветошку господина Голядкина, то и обратил бы, обратил бы без сопротивления и безнаказанно [господин Голядкин сам в иной раз это чувствовал], и вышла бы ветошка, а не Голядкин, — так, подлая, грязная бы вышла ветошка, но ветошка-то эта была бы не простая, ветошка эта была бы с амбицией, была бы с одушевлением и чувствами, *хотя бы и с безответной амбицией и с безответными чувствами и далеко в грязных складках этой ветошки скрытыми, но все-таки с чувствами*». (Подчеркнуто Добролюбовым. — *В. Ш.)* Мне кажется, трудно лучше характеризовать положение забитых людей, подобных Голядкину, людей, действи-

тельно как будто превращенных в тряпицу и только в грязных складках хранящих остатки чего-то человеческого, неслышного, безответного, но все как-то по временам дающего себя чувствовать» [1].

Этому протесту Добролюбов придавал большое значение. Он писал:

«Мы нашли, что забитых, униженных и оскорбленных личностей у нас много в среднем классе, [что им тяжко и в нравственном, и в физическом смысле], что, несмотря на наружное примирение с своим положением, они чувствуют его горечь, [готовы на раздражение и протест,] жаждут выхода. . .» [2]

В еще большей степени, чем к героям Достоевского, относится эта характеристика Добролюбова к героям Гоголя.

«— Какая страшная повесть Гоголева «Шинель», — сказал раз Строганов Е. Ф. [Коршу]; — ведь это привидение на мосту тащит просто с каждого из нас шинель с плеч. Поставьте себя в мое положение и взгляните на эту повесть.

— Мне о-очень т-трудно, — отвечал К., — я не привык рассматривать предметы с точки зрения человека, имеющего тридцать тысяч душ» [3].

«Шинель» возбуждала не только сострадание к забитому человеку, но и протест. Добролюбов писал о подобных героях: «. . .бóльшая часть этих забитых, которых [они] считали, может быть, пропавшими и умершими нравственно, — все-таки крепко и глубоко, хотя и затаенно даже для себя самих, хранит в себе живую душу и [вечное, неисторжимое никакими муками] сознание своего человеческого права на жизнь и счастье» [4].

Гоголь изображает дворянский мир на ущербе, в

---

[1] Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. II. Гослитиздат, 1935, стр. 391.

[2] Там же, стр. 404.

[3] А. И. Герцен. Полн. собр. соч. и писем, под ред. М. К. Лемке, т. XIII. Петербург, 1919. «Былое и думы», ч. IV и V, стр. 177.

[4] Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. II. М., Гослитиздат, 1935, стр. 405.

состоянии глубокого распада, и вместе с тем писатель не находит, не видит выхода из смертельного кризиса этого мира.

Скажем наперед, что вся жизнь в городе Тьфуславе, в котором действует Чичиков во второй части «Мертвых душ», предстает как сплошной обман, надувательство, казнокрадство, полицейщина. Николаевский строй здесь показан в глубоко кризисном состоянии. Бессилие, а не вера в возможность выбраться из этого положения, не сила, а немощь приводят к тому, что «правда» сосредоточена единственно только в руках генерал-губернатора, имеющего право личного доклада государю и решающегося судить чиновника военным судом.

Довольны своей жизнью только старосветские помещики, живущие в таком уединении, что «... ни одно желание не перелетает за частокол, окружающий небольшой дворик»...

Счастье старосветских помещиков разрушается от пустяков: у Пульхерии Ивановны пропала кошка, потом вернулась ненадолго, и старуха решила, что за ней приходила ее смерть. Обыкновенную жизнь, взятую как будто идиллически, Гоголь показывает неустойчивой, почти призрачной (Белинский).

Белинский отмечал, как основные черты произведений Гоголя, простоту вымысла, верность правде жизни, народность. Эти свойства критик считал признаком реальной поэзии, поэзии действительной жизни. Так Белинский писал уже в 1835 году, когда русская реалистическая проза только что появлялась.

Но по мере того, как определялось мировоззрение Белинского, он по-новому оценивал оригинальность Гоголя, яснее определяя его художественное своеобразие, его роль в истории русской реалистической литературы. Великий критик писал, что русская литература «...стремилась сделаться естественною, натуральною. Это стремление, ознаменованное заметными и постоянными успехами, и составляет смысл и душу истории нашей литературы. И мы не обинуясь скажем, что ни в одном русском писателе это стремление не достигло такого успеха, как в Гоголе... Это великая

заслуга со стороны Гоголя, но это-то люди старого образования и вменяют ему в великое преступление перед законами искусства. Этим он совершенно изменил взгляд на самое искусство. К сочинениям каждого из поэтов русских можно, хотя и с натяжкою, приложить старое и ветхое определение поэзии, как «украшенной природы»; но в отношении к сочинениям Гоголя этого уже невозможно сделать. К ним идет другое определение искусства — как воспроизведение действительности во всей ее истине» [1].

Эта новая литература расширяет сферу искусства, углубляет анализ действительности и тем самым становится глубоко оригинальной в художественном отношении.

Белинский пишет:

«. . .в лице писателей натуральной школы, русская литература пошла по пути истинному и настоящему, обратилась к самобытным источникам вдохновения и идеалов, и через это сделалась и современною и русскою» [2].

Новая литература определила и новые узаконения в теории. Белинский формулирует один из законов этого нового искусства:

«Тут все дело в *типах*, а *идеал* тут понимается не как украшение (следовательно, ложь), а как отношения, в которые автор становит друг к другу созданные им типы, сообразно с мыслию, которую он хочет развить своим произведением.

Искусство в наше время обогнало теорию» [3].

Художественное произведение стало изображать не происшествия, а *отношения* между людьми. Происшествия остались в произведении только как один из моментов, одна из сторон сюжета, причем отбирались они теперь не с точки зрения «занимательности», а по тому принципу, насколько глубоко и разносторонне посредством этих происшествий возможно анализировать действительность.

---

[1] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. XI. Петроград, 1917, стр. 89.

[2] Там же, стр. 107.

[3] Там же, стр. 89—90.

Понадобилось десятилетие для того, чтобы то, что смутно понималось самим Гоголем в «Арабесках», но творчески ясно было выражено в «Миргороде», было осознано Белинским и возведено в закон искусства. Белинский смог это сделать тогда, когда творческий подвиг Гоголя был продолжен другими писателями «гоголевского периода», когда частное и индивидуальное Гоголя стало общим достоянием целого литературного направления.

IV

Гоголь всегда придавал большое значение народной песне. С песней тесно связана его работа над «Тарасом Бульбой», продолжавшаяся более десяти лет.

Молодой Гоголь писал об украинской песне:

«Это народная история, живая, яркая, исполненная красок, истины, обнажающая всю жизнь народа... камень с красноречивым рельефом, с историческою надписью — ничто против этой живой, говорящей, звучащей о прошедшем летописи. В этом отношении песни для Малороссии — все: и поэзия, и история, и отцовская могила... Историк не должен искать в них показания дня и числа битвы или точного объяснения места, верной реляции; в этом отношении немногие песни помогут ему. Но когда он захочет узнать верный быт, стихии характера, все изгибы и оттенки чувств, волнений, страданий, веселий изображаемого народа, когда захочет выпытать дух минувшего века, общий характер всего целого и порознь каждого частного, тогда он будет удовлетворен вполне: история народа разоблачится перед ним в ясном величии» [1].

Гоголь противопоставлял песни летописям, называл летописи «черствыми» и заявлял, что он охладел к ним.

История, услышанная в народной песне, — основа «Тараса Бульбы».

Анализируя повесть Гоголя, мы, прежде всего, ви-

---

[1] Н. В. Гоголь. Сочинения, изд. десятое, т. V. М., 1889, стр. 287—288.

дим, что в этой исторической повести почти нет имен исторических деятелей, так сказать, первого ранга; ее герои — это герои украинских дум.

На песнях основаны диалоги действующих лиц и новеллы об отдельных героях, введенные в ткань произведения.

К казачеству того времени относились по-разному, и вопрос о том, что такое была Запорожская Сечь, являлся предметом политического спора.

По внешности борьба Сечи с панами дана у Гоголя как борьба православных с насилиями католиков. Но мы знаем, что украинская песня не была религиозна и часто заключала в себе такие характеристики духовенства, которые не могут быть даже напечатаны. В рукописном отделе украинской Академии наук в Киеве находится рукопись Доленго-Ходаковского; в этой рукописи около двух тысяч песен, написанных на одной стороне листа бумаги. На левой, белой стороне переплетенных томов есть дополнительные песни, записанные рукой Гоголя; в них рядом с нескромными местами встречаются и антирелигиозные строки.

Сам «бог» в гоголевской повести мало что имеет общего с богом официальной церкви. С этим богом могут говорить казаки после боя. Христос заинтересован в вопросах товарищества; умирая, молодой Кукубенко благодарит бога за то, что гибнет на глазах товарищей, и желает себе не рая, а того, чтобы после него люди жили лучше, чем он, чтобы вечно красовалась любимая русская земля.

Дальше следует описание о том, как вылетела молодая душа:

«Подняли ее ангелы под руки и понесли к небесам. Хорошо будет ему там. «Садись, Кукубенко, одесную меня!» скажет ему Христос: «ты не изменил товариществу, бесчестного дела не сделал, не выдал в беде человека, хранил и сберегал мою церковь».

Так реалистически интерпретируются в повести Гоголя фантастические мотивы.

В «Тарасе Бульбе» изображена борьба украинцев с польской шляхтой, а вместе с тем здесь показана и

борьба вольного товарищества Запорожской Сечи с панством. Сам Тарас говорит о раздоре между народом и украинским старшинством и связывает вопрос ополячивания с появлением среди украинцев собственных угнетателей, собственных помещиков.

Надо отметить, что эта важнейшая черта появилась у Гоголя лишь в последней редакции «Тараса Бульбы» — в 1842 году.

Сохранившиеся черновики дают нам представление о работе Гоголя над осмысливанием образа Тараса. В первоначальном тексте (1835) Тарас Бульба, уже рисуемый Гоголем в качестве положительного героя, — своенравный пан, который ссорится с другими панами-полковниками. «А я наберу, — говорит он, — себе собственный полк, и кто у меня вырвет мое, тому я буду знать, как утереть губы». Действительно, он в непродолжительное время из своего же отцовского имения составил довольно значительный отряд, который состоял вместе из хлебопашцев и воинов и совершенно покорствовался его желанию».

Место это в окончательной редакции выброшено. Тарас Бульба в ней иной, нежели в редакции «Арабесок»: он приближен к народу. В окончательной редакции целиком сохранилась сцена, в которой Тарас угощает свой полк вином; сохранилось и любование Тараса возами, хорошей укладкой на этих возах, но появилась новая глава с речью Тараса — речью о товариществе. Речь около возов подготовлена лирическим отступлением и описанием поляков перед вылазкой. Речь Тараса чрезвычайно характерна, — это новое понимание русской истории для самого Гоголя. Она начинается так:

«Хочется мне вам сказать, панове, что такое есть наше товарищество».

Дальше говорится о разорении русской земли:

«Только остались мы сирые, да, как вдовица после крепкого мужа, сирая так же, как и мы, земля наша! Вот в какое время подали мы, товарищи, руку на братство».

Речь очень любопытна по своей терминологии. Сиротами звали себя в России представители социальных

низов. Сиротами называли себя казаки, восставшие против боярства в Смутное время.

В речи Тараса, как и в воззваниях Смутного времени, развивается мысль народа о русском государстве, его истории, о нерушимости его единства. В эту речь включены и гневные слова Тараса об украинских панах-душевладельцах: «свой своего продает, как продают бездушную тварь на торговом рынке».

Здесь Тарас говорит о людях, которые думают не о родине, а только о корысти, у которых одна забота: «хлебные стоги, скирды да конные табуны».

Напомним о высказывании Мериме, который в одной из статей, говоря о повести Гоголя, утверждал, что Гоголь «... ни мало не заботится о правдоподобии общей композиции...», что «сцены его повестей плохо связываются друг с другом» [1].

Мериме глубоко ошибался — и ошибался потому, что переносил законы своей литературной школы на произведения литературы другого народа, на произведения, написанные с новыми целями, а поэтому и осуществленные в ином композиционном построении.

В повести того времени происшествием, которым начиналось и заканчивалось произведение, являлась любовная история.

Роман и повесть начинались любовной встречей и кончались свадьбой. Если началом произведения являлось иногда детство героя, то развязку обязательно составляли одна или несколько свадеб.

Этого нет в произведениях Пушкина и Гоголя.

Любовь Андрия к прекрасной полячке — не основа повести. Основа повести — это борьба Тараса за освобождение родины, его преданность товариществу. Любовная история подчинена главной идее произведения и оттеняет подвиг Тараса. В повести показана материнская любовь, но выше этой любви поставлено товарищество.

Это задание и обуславливает оригинальность сюжета произведения.

---

[1] Проспер Мериме. Избранные произведения. М.—Л., Гиз, 1930, стр. 504.

Повесть начинается изображением столкновения старого Бульбы с сыновьями, затем идет описание светлицы казацкой: «Светлица была убрана во вкусе того времени, о котором живые намеки остались только в песнях, да в народных думах...»

Следует короткий разговор о школе. Старый Бульба в ответ на задорное упоминание Андрия о казачьей сабле горячится и решает ехать в Сечь завтра. Дальше идет большое отступление о характере Тараса и дается предварительная общая характеристика Запорожской Сечи: использована коротко изложенная дума о корсунском полковнике, который созывал крестьян и ремесленников на войну; в повести так собирает людей само Запорожье.

В песнях мы часто встречаем драматизацию ночи. Традиционный сюжет: любовники не хотят, чтобы наступило утро, признаки рассвета воспринимаются ими как угроза расставания, обновлен в повести.

Гоголь описывает ночь, используя опыт народной песни.

В повествовании картины ночи связаны с рассказом о матери, которая боится рассвета: с рассветом уедут сыновья. Таким образом, пейзаж получает новое и оригинальное драматическое наполнение.

Сыновья только одну ночь проведут дома. Описывается жизнь матери — жены казака; описание несколько раз прерывается картинами ночи: «Месяц с вышины неба давно уже озарял весь двор, наполненный спящими, густую кучу верб и высокий бурьян, в котором потонул частокол, окружавший двор».

Не спит мать. Одна за другой следуют картины ночи, приближающие рассвет.

«Уже кони, чуя рассвет, все полегли на траву и перестали есть; верхние листья верб начали лепетать, и мало-по-малу лепечущая струя спустилась по ним до самого низу».

Опять Гоголь напоминает о матери, которая не спит.

«Со степи понеслось звонкое ржание жеребенка; красные полосы ясно сверкнули на небе».

Просыпается Бульба, не забыв о своем решении.

Ночь передана со своеобразным сюжетным нарастанием: женщина как будто боится рассвета. Описание не длинно, но так наполнено драматизмом, что доносит до читателя ощущение протяженности времени.

В заключение идет знаменитая сцена прощания матери с сыновьями: томительное ожидание сменилось бурей чувств.

Горе матери и ожидание ею утра увеличивает значение поступка Тараса, и это подметил в свое время Белинский, говоря о железном характере Тараса.

Отъезд казаков дан в нескольких строках, но с необыкновенным ощущением пространства. Хутор уходит в землю, видны только две трубы да вершины деревьев, потом только шест над колодцем, потом изменяются знакомые места — видна обширная земля: «. . .уже равнина, которую они проехали, кажется издали горою и все собою закрыла. — Прощайте и детство, и игры, и всё, и всё!»

«Равнина», которую «проехали», издали кажется горою: на большом расстоянии в степи видна выпуклость земли — выступают ее планетные очертания, заслоняя дали.

Казаки въезжают в степь. Впоследствии Чехов, вспоминая ее описание, будет называть Гоголя «царем степи».

Описание иногда перебивается отступлениями. Гоголь рассказывает о любви Андрия к прекрасной полячке. После дается картина: «. . .А между тем степь уже давно приняла их всех в свои зеленые объятия. . .», и дальше начинается описание степи; анализ этого описания был бы длиннее гоголевского текста, потому что нет возможности сделать эту картину никаким разбором точнее и весомее, чем она дана у писателя.

Степь все время ощущается; она погружается в ночь, и тут впервые возникает картина пожара, которая потом пройдет, повторяясь, через все произведение. Картина дальнего огня во тьме дает грозный образ войны, испепеляющей Украину. Вот первое описание:

«Иногда ночное небо в разных местах освещалось

дальним заревом от выжигаемого по лугам и рекам сухого тростника, и темная вереница лебедей, летевших на север, вдруг освещалась серебряно-розовым светом, и тогда казалось, что красные платки летели по темному небу». Это пожар дальний, в стороне. Он сообщает дополнительную черту картине степи.

Приближение Сечи обозначается прохладой: «В воздухе вдруг захолодело; они почувствовали близость Днепра... Он веял холодными волнами...»

Все описания даны во временно́м развертывании и потому очень емки, несмотря на краткость.

Кратко описан Днепр. Всего на нескольких страницах идет описание Сечи, быт которой сравнивается с бытом тесно сплотившихся школьных товарищей. Слово «товарищество» все время подчеркивается и выделяется в описании.

В «Записных книжках» Гоголя имеется запись:

«Становилось душнее по мере приближения к городу. Воздух начал сгущаться от пыльных облаков, воздымаемых скрыпучими колесами телег, тяжело нагруженных мешками» [1].

Только развернув описание и героев, и степи, и Сечи, Гоголь может перейти к главному — к показу исторической роли и значения Сечи.

Действие развертывается стремительно. В Сечь приезжают казаки в оборванных свитках и еще с парома кричат, что они едут с бедой. Сечь получает известие о насилиях панства над Украиной, и естественно, что теперь замышляется поход уже не только молодежи: Сечь идет против панов, чтобы «...пустить пожар по деревням и хлебам»...

Следует описание похода, жестокости казаков, непреклонности Тараса Бульбы:

Гоголь подробно описывает пожар:

«И скоро величественное аббатство обхватилось сокрушительным пламенем, и колоссальные готические окна его сурово глядели сквозь разделявшиеся волны огня».

---

[1] Н. В. Гоголь. Сочинения, изд. десятое, т. VI. М. и СПБ, 1896, стр. 537.

В этой картине поражает зрительная точность определения — «разделявшиеся волны».

В ходе описания похода углубляется и анализ характера Остапа: «ей-ей, будет добрый полковник, да еще такой, что и батька за пояс заткнет!»; показан и Андрий, романтически влюбленный «. . .в очаровательную музыку пуль и мечей».

Казаки приближаются к городу Дубно — к месту будущих боев. «Есаулы привезли сыновьям Тараса благословенье от старухи-матери и каждому по кипарисному образу из Межигорского киевского монастыря». Монастырь этот был казачьей святыней. Мать своим благословением напоминает сыновьям о долге. В то же время благословение, присланное из дому, напоминает о семье и предвещает драму, когда, карая Андрия, Тарас лишит мать сына.

Описание похода сечевиков осложняется в дальнейшем сюжетным параллелизмом: Остап — Андрий.

Осажденный город вырисовывается в картине пожара. Пожар дается с разной степенью приближения. Он выступает особенно реально, когда рассказывается, как пролетают над огнем птицы, «. . .казавшиеся кучею темных мелких крестиков на огненном поле».

К Андрию приходит татарка от прекрасной полячки; она просит у Андрия хлеба во имя его «старой матери». Молодой казак, взявши мешок с хлебом, идет долгим проходом через подземелье.

Ощущение уже свершившейся измены подчеркивается упоминанием о встрече Андрия с католическим монахом: «Андрий невольно остановился при виде католического монаха, возбуждавшего такое ненавистное презрение в козаках». Андрий уже больше не возвращается в стан казаков. Так совершается измена товариществу.

Этот сюжетный кусок имеет свое песенное завершение:

«И погиб козак! Пропал для всего козацкого рыцарства! Не видать ему больше ни Запорожья, ни отцовских хуторов своих, ни церкви божьей! Украйне не видать тоже храбрейшего из своих детей, взявшихся защищать ее. Вырвет старый Тарас седой клок волос

из своей чупрыны и проклянет и день, и час, в который породил на позор себе такого сына».

С измены Андрия начинается бедствие казаков: дела запорожцев пошли хуже, к полякам подоспела помощь.

Идет описание боя под городом; во время боя Остапа выбирают куренным атаманом.

Пришла новая весть — часть казаков должна уходить к Сечи, потому что на нее напали татары. Предводителем остается Тарас; он произносит речь о товариществе. В словах старого полковника дается объяснение драмы Андрий — Тарас и оправдывается будущая жестокость Тараса.

«Отец любит свое дитя, мать любит свое дитя, дитя любит отца и мать. Но это не то, братцы: любит и зверь свое дитя. Но породниться родством по душе, а не по крови, может один только человек. Бывали и в других землях товарищи, но таких, как в Русской земле, не было таких товарищей».

Описание боя дается со многими отступлениями, построенными по песенному принципу.

Андрий попадает в плен, Тарас убивает сына и произносит над ним всем памятные слова.

Затем опять идет описание боя; Остап попадает в плен, Тарас делает бесполезные усилия освободить его, добивается только того, что смог присутствовать при казни сына.

Казнь Остапа, его муки, героическая гибель и знаменитое: «Слышу!» — завершает историю Остапа, подымает его образ до легендарных размеров и уничтожает даже след какой-нибудь жалости к Андрию.

Остап в последний момент жизни вспомнил верного боевого товарища — отца; Андрий же только лепетал имя любимой.

Могучими словами: «Отыскался след Тарасов» — начинается рассказ о мести.

Месть Тараса страшна, и Гоголь не скрывает этого; но в то же время он показывает, что Тарас прав, потому что для него родина дороже жизни, дороже сына.

Тарас попадает в плен.

«И присудили, с гетьманского разрешенья, сжечь его живого в виду всех. Тут же стояло нагое дерево, вершину которого разбило громом. Притянули его железными цепями к древесному стволу, гвоздем прибили ему руки и, приподняв его повыше, чтобы отовсюду был виден козак, принялись тут же раскладывать под деревом костер. Но не на костер глядел Тарас, не об огне он думал, которым собирались жечь его; глядел он, сердечный, в ту сторону, где отстреливались козаки. . .»

Тарас и Остап и воины с их подвигами — это сюжетный центр повести. Андрий, полячка отступают перед ними; они занимают в ней меньще места, чем Янкель.

К рассказу о матери, к тому, узнала ли она и как узнала о смерти Андрия, Гоголь не вернулся: это большая, самостоятельная тема, ее целиком заслонило повествование об Остапе.

Для того чтобы судить о воспитательной силе повести, приведем свидетельство Горького.

В рассказе А. М. Горького пекарь Коновалов слушает чтение книги Костомарова «Бунт Стеньки Разина». Когда он слушал, «. . .львиное огневое было в его сжатой в ком мускулов фигуре. . . казалось, что какие-то узы крови, неразрывные, не остывшие за три столетия до сей поры, связывают этого босяка со Стенькой».

А вот как Коновалов воспринял повесть Гоголя: «Вот Тарас со Стенькой, ежели бы их рядом. . . Батюшки! Каких они делов натворили бы. Тогда и Пила и Сысойка взбодрились бы, чай?»

Пила и Сысойка — это герои повести Решетникова «Подлиповцы». В восприятии Коновалова Пила и Сысойка — угнетенный народ, Тарас, как и Степан, — вожди его, и мне кажется, что такое восприятие Тараса в известной мере объясняется своеобразием поэтического строя повести Гоголя. Вся система поэтических средств, с помощью которых выясняется образ Тараса, его связь с рядовыми казаками, его речь о товариществе, высокий смысл его борьбы — все это приближает его образ к народному пониманию героического.

Пожары, описанные у Гоголя в его повести, всегда связаны с образом пролетающей птицы. Этот образ народный. Вспомним выражение «пустить красного петуха» — в смысле поджечь.

Итак, мы видим, что в глубине своего построения даже картины пожаров, описание которых проходит через всю повесть, поддерживают все время представление о могучем народном движении, вооруженном типичным средством народной расправы.

К такому восприятию вела читателя и переделка повести, осуществленная Гоголем тогда, когда он имел уже опыт создания первого тома «Мертвых душ».

V

«Ревизор» при своем появлении реакционерами принят был враждебно, либералами — прохладно, революционной критикой — восторженно. Постараемся разобраться в спорах того времени о «Ревизоре».

Шел спор о том, условная ли это комедия, повторяющая образцы давно известные, или нечто новое, оригинальное, верно отражающее действительность.

Гоголь дал к «Ревизору» эпиграф:

«На зеркало неча пенять, коли рожа крива. Народная пословица».

В альманахе «Мнемозина» (1824), редактированном Кюхельбекером, в качестве иллюстрации к одной из вещей Одоевского давалось изображение старика, стоящего перед зеркалом. Надпись гласила: «Чему смеешься ты? — Твое изображение». О литературе как о «зеркале жизни» после декабристов и Пушкина напомнил Гоголь.

На комедию напали яростно. П. В. Анненков в книге «Замечательное десятилетие» писал:

«Вспомним также, что «Ревизор» Гоголя, потерпевший фиаско при первом представлении в Петербурге и едва не согнанный со сцены стараниями «Библиотеки для чтения», которая, как говорили тогда, получила внушение извне преследовать комедию эту, как политическую, несвойственную русскому миру, — возвра-

тился, благодаря Белинскому, на сцену уже с эпитетом «гениального произведения»[1].

Если посмотрим, как была произведена попытка дискредитировать произведение Гоголя, то увидим, что нападение «Библиотеки для чтения» состояло в указаниях на грубое нарушение Гоголем абсолютных законов искусства.

Одновременно указывалось на подражательность Гоголя; это обвинение имело целью отнять у гоголевской сатиры право именоваться правдивой картиной русской действительности.

По этой же причине реакционер С. П. Шевырев пытался говорить и о подражательности новых повестей Гоголя:

«...этот юмор малороссийский не устоял против западных искушений и покорился в своих фантастических созданиях влиянию Гофмана и Тика. И мне это досадно. Ужели ничто оригинально русское не может устоять против немецкого? Может быть, это есть влияние Петербурга на автора»[2].

Чернышевский, процитировав эти слова, отвечал на них:

«Да ведь нужно было спросить, слыхивал ли Гоголь в 1835 году о Гофмане и Тике? О Гофмане — без сомнения, потому что в «Невском проспекте» сапожник, помогавший своему приятелю Шиллеру в совершении неучтивого поступка над поручиком Пироговым, называется Гофманом; и писатель Гофман был тогда уже несколько известен русской публике»[3].

Включение в «Невский проспект» имен Шиллера и Гофмана у Гоголя было сознательно пародийно. Чернышевский подчеркивает иронию Гоголя.

Оспаривая реалистичность Гоголя, говоря о том, что его произведение основано на всем известном анекдоте и написано под западным влиянием, оспаривали в первую очередь общественное значение комедии.

---

[1] П. В. Анненков. Литературные воспоминания, СПБ, 1909, стр. 203.

[2] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III. М., Гослитиздат, 1947, стр. 115.

[3] Там же.

Сенковский в критическом отделе «Библиотеки для чтения» в 1836 году советовал Гоголю: «...не писать более комедий из анекдотов и административных грехов...» — и предлагал усилить любовный момент в «Ревизоре», заставив Хлестакова «приволокнуть» еще за одной женщиной:

«Прибавивши к двум первым актам две или три сцены для этой любви, автор оживил бы остальную часть сочинения интригою, которая в четвертом действии могла б еще запутаться ревностью Марии Антоновны и доставить комическому дарованию Г. Гоголя много забавных черт соперничества двух провинциальных барышень. Это отчасти исправило бы и пошлость анекдота. Мы предаем эту мысль благоуважению автора, который безсомнения захочет усовершенствовать свою первую пиесу, уже столько приносящую ему чести, и сделать из нее комедию не по одному заглавию» [1].

Это прямо противоречит замыслу Гоголя. Гоголь сознательно отвергал любовную интригу как основу художественного произведения. Он последовательно вытеснял из своей драматургии ту драматическую технику, которая широко бытовала тогда в литературе. В своих комедиях он свел всю любовную историю к одному эпизоду; увлечение, соперничество, препятствия к браку, благословение, помолвка, разлука — все это занимает четверть акта.

Было время, когда введение любовной завязки, обусловленной интересом к этой сфере человеческих взаимоотношений, явилось выражением новой фазы развития искусства, но в дальнейшем «любовная интрига», переходящая из одного произведения в другое, нередко становилась средством уходить, отказываться от анализа действительности; любовная интрига вводилась в комедию искусственно.

Вот что писал Гоголь о комедии:

«В самом начале комедия была общественным, народным созданием. По крайней мере, такою показал

---

[1] «Библиотека для чтения», т. XVI. СПБ, 1836, стр. 44. «Критика».

ее сам отец ее, Аристофан. После уже она вошла в узкое ущелье частной завязки, внесла любовный ход, одну и ту же непременную завязку. Зато как слаба эта завязка у самых лучших комиков, как ничтожны эти театральные любовники с их картонной любовью!»

Гоголю пришлось ломать эту установившуюся традицию. В «Ревизоре» он дал пример общественной, народной комедии с новым, оригинальным сюжетом.

Существует много произведений, основанных на том, что человека приняли за другого, что он принужден играть чужую роль. На этом случае можно развернуть разные сюжеты.

Сюжет гоголевского «Ревизора» основан на таком же недоразумении, но этот конфликт взят не в качестве забавного происшествия, а как способ выяснения жизнеотношений Хлестакова с окружающими. Сюжетные положения позволяют выяснить сущность характера и самого Хлестакова и тех людей, с которыми он сталкивается.

В этом произведении истинной завязкой является боязнь разоблачения, которой определяются действия всех героев. Стремясь обмануть «ревизора», люди обнаруживают свои характеры.

Из анализа работы Гоголя над «Ревизором» явствует, как писатель изживал старую традицию. В черновом варианте унтер-офицерская жена (еще не вдова) была высечена за то, что она, как сваха, отвела жениха от Марьи Антоновны; в окончательном тексте этот сюжетный мотив был опущен.

Подчеркиваем значение переделки. Если унтер-офицерскую вдову высекли за то, что она расстроила свадьбу, то это всего лишь частный случай, результат личной заинтересованности городничего. Городничий здесь как бы полуоправдан, его поступок, по крайней мере, объяснен. Если же городничий в качестве оправдания может сказать только, что женщина «сама себя высекла», — значит такая расправа обычна, она широко бытует в жизни. Исключив мотивировку частного характера, Гоголь увеличил социальную значимость эпизода.

Гоголь создал комедию с новым сюжетом. Такой сюжет отличался отсутствием «пошлых пружин» условного театра. Сюжет Гоголя основан на развитии характеров и столкновениях между ними. В этом сюжете нет искусственной интриги — все мотивировки действия глубоко реалистичны и тем самым разоблачительны.

Гоголь отрицал традиционную любовную интригу. Белинский впоследствии в статье «Александринский театр» писал:

«Обыкновенно «любовники» и «любовницы» самые бесцветные, а потому и самые скучные лица в наших драмах. Это просто куклы, приводимые в движение посредством белых ниток руками автора. И очень понятно: они тут не сами для себя — они служат только внешнею завязкою для пьесы... Для чего же выводятся нашими драматургами эти злополучные любовники и любовницы? Для того, что без них они не в состоянии изобрести никакого содержания, изобрести же не могут потому, что не знают ни жизни, ни людей, ни общества, не знают, что́ и ка́к делается в действительности» [1].

Гоголь вскоре убедился, как широко в «верхних» слоях недоброжелательное отношение к его комедии.

«Прискорбна мне эта невежественная раздражительность, признак глубокого, упорного невежества, разлитого на наши классы. Столица щекотливо оскорбляется тем, что выведены нравы шести чиновников провинциальных; что же бы сказала столица, если бы выведены были хотя слегка ее собственные нравы? Я огорчен не нынешним ожесточением против моей пиесы; меня заботит моя печальная будущность» [2].

Это политическое звучание комедии объяснялось тем, что Гоголь вскрыл то, что с наибольшей полнотой

---

[1] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. IX. СПБ, 1910, стр. 273.

[2] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. XI. Изд. Академии наук СССР, 1952, стр. 45.

и заостренностью выражало сущность николаевского режима.

В своей талантливой книге «Н. В. Гоголь» В. В. Ермилов дал анализ творчества великого писателя, лишь изредка сопоставляя Гоголя с Пушкиным.

А между тем произведения того или иного писателя нельзя понять вне контекста истории литературы. Белинский в статье «Полное собрание сочинений А. Марлинского» писал:

«Так как литература не есть явление случайное, но вышедшее из необходимых внутренних причин, то она и должна развиться исторически, как нечто живое и органическое, непонятное в своих частностях, но понятное только в хронологической полноте и целости своих процессов: с этой точки зрения, не только важны в истории нашей поэзии имена таких, более или менее блестящих и сильных талантов, каковы Ломоносов, Фонвизин, Хемницер, Капнист, Карамзин (как стихотворец и романист), Мерзляков, Озеров, Дмитриев, кн. Вяземский, Глинка (Ф. Н.), Хомяков, Баратынский, Языков, Давыдов (Денис), Дельвиг, Полежаев, Козлов, Вронченко, Кольцов, Нарежный, Загоскин, Даль (казак Луганский), Основьяненко, Александров (Дурова), Вельтман, Лажечников, Павлов (Н. Ф.), кн. Одоевский и другие, но даже и ошибавшихся в своем призвании тружеников, каковы: Сумароков, Херасков, Петров, Княжнин, Богданович и пр. . .» [1]

Анализ творчества современников писателя необходим, хотя бы в самых скромных размерах. Дело в том, что Гоголь гениален, но не одинок, и то, что он делал, связано со всем прогрессивным художественным опытом эпохи.

К. Маркс писал:

«. . .следует различать всеобщий труд и совместный труд. Тот и другой играют в процессе производства свою роль, каждый из них переходит в другой, но между ними существует также и различие. Всеобщим

---

[1] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. V. СПБ, 1901, стр. 131.

трудом является всякий научный труд, всякое открытие, всякое изобретение»[1].

Литературная работа, как и работа ученого, изобретателя, — работа всеобщая.

Гоголь писал в 1844 году:

«...передовыми людьми можно назвать только тех, которые именно видят все то, что видят другие (все другие, а не некоторые)...»[2].

Только «опершись на сумму всего» (всего того, что видят другие. — *В. Ш.*), передовые люди видят и новое. Чем более велик писатель, тем более связан он с трудом и исканиями своих передовых современников. Тут и искания в русле одного направления, и борьба с направлениями, противостоящими ему, чуждыми и враждебными.

Таким образом, вопрос сводится не к заимствованиям, влияниям и подражаниям, а к анализу общего литературного процесса и общего труда в литературе.

Совершенно несостоятельными, никчемными были попытки некоторых исследователей подыскать для комедии «Ревизор» литературные источники в произведениях современников Гоголя.

Указывалось на сходство «Ревизора» с комедией Г. Ф. Квитко «Приезжий из столицы». Эта комедия была написана в 1827 году, напечатана в 1840, но могла быть известна Гоголю в рукописи.

Перескажем ход действия комедии, чтобы показать ее глубокое отличие от «Ревизора».

В одном городе ждут ревизора; для приезжего готовят спектакль. Приезжает ревизором молодой человек по фамилии Пустолобов. Один из чиновников знает его как пустейшего малого, но Пустолобов уговаривает знакомого, что в присылке его есть какая-то тайна. У городничего живет племянница — идеальная девушка; за ней начинает ухаживать Пустолобов, но сестра городничего сама хочет стать женой приезжего вельможи. Мнимый ревизор занимает у всех деньги и

---

[1] К. Маркс. «Капитал», т. III. Госполитиздат, 1949, стр. 109.

[2] П. В. Анненков. Литературные воспоминания. СПБ. 1909, стр. 263.

пытается исчезнуть, прихватив с собою и невесту. Несмотря на то, что он успел получить самую лучшую тройку, убежать ему не удается: его задерживает квартальный, по прозвищу Грошехватов. Оказывается, что Пустолобов по ошибке увез не племянницу городничего, а его сестру. Кроме того, из перехваченного письма открывается, что Пустолобов не ревизор. Приезжает настоящий ревизор, чем и кончается комедия.

Комедия похожа на «Ревизора» Гоголя, но сходство здесь чисто внешнее. «Ревизор» — это не история о ловком плуте вообще, а правдивое и глубокое изображение снизу доверху прогнившего николаевского государственного здания. В комедии Квитко есть интрига, есть даже занимательное действие, но нет того, без чего интрига и действие становятся беспредметными, — нет характеров, художественно исследованных, раскрытых, выясненных в драматургических положениях.

Квитко в этом произведении показал происшествие и происшествие возможное, но он не создал типа. Пустолобов — условное водевильное лицо.

В «Библиотеке для чтения» за 1835 год была напечатана повесть А. Вельтмана «Провинциальные актеры». Содержание ее следующее.

В одном из пятисот пятидесяти городов империи едет на спектакль актер провинциальной труппы; на нем театральный мундир с двумя звездами. Но вот лошади понесли, возницу убило. В это время у городничего были гости. Гости собираются ехать на спектакль. Спектакль задерживается. Вдруг приходит неожиданное известие, что приехал генерал-губернатор, которого ожидали. На самом деле это был актер, ехавший на спектакль. Его, разбитого, внесли в квартиру казначея; на нем театральный мундир. Он бредит кусками ролей, говорит о государственных делах, и это всех вводит в заблуждение. К дому ставят будку с часовым, чиновники едут представляться больному. У казначея молодая жена и дочь от первого брака. В бреду актер произносит любовные речи, называет имя Софьи; все думают, что это имя дочери городничего. Дальше следуют сцены ревности, но за-

тем все разъясняется и актер попадает в сумасшедший дом.

Возможно, что Вельтман следовал комедии Квитко. Действие в его повести связано с провинциальной труппой; о труппе все время говорят и в «Приезжем из столицы».

Вельтман в 1836 году перепечатал вещь в своей книге «Повести», назвав ее «Неистовый Роланд». В следующей своей книге «Повестей» Вельтман напечатал рассказ «Приезжий из уезда, или суматоха в столице». Это было уже в 1843 году. Рассказ Вельтмана начинался прямыми нападками на Гоголя: «Всем уже известно и переизвестно из повести «Неистовый Роланд», и из комедии «Ревизор», и из иных повестей и комедий о приезжих из столицы, сколько происходит суматох в уездных городах от приездов губернаторов, вице-губернаторов и ревизоров».

Гоголь ничего не ответил на это обвинение — и был прав.

У Квитко и Вельтмана одна цель: они повествуют о редком, внешне занимательном и единственном случае. Сама обстановка такого случая подчеркивает у них его исключительность.

Гоголь повествует о типичном; то, что происходит в его комедии, происходит как бы по необходимости и только облечено в одежду случайности.

Чиновники Гоголя не случайно должны пытаться обмануть ревизора, не случайно они и правят своим городом так, как это описано у Гоголя.

Случайно в комедии только то, что Хлестаков не тот человек, за кого его принимают, но самый образ Хлестакова отнюдь не случаен. Хлестаков в глазах гоголевских чиновников, очевидно, молодой, недавно окончивший привилегированное учебное заведение и выдвинувшийся благодаря родственным связям человек из высшего круга. Чиновники знают, что такие «ревизоры» существуют, но они знают также, что подобных людей легко провести, обмануть.

Первый, кто обратил внимание на молодость Хлестакова, подчеркнуто противопоставленную пожилому возрасту всех остальных чиновников, был Горький.

«В «Рев[изоре]» бросается в глаза, — писал он, — полное отсутствие молодых чиновников — молод один Хлестаков. Это неверно исторически: как раз именно в ту пору столицы начали выбрасывать на службу в провинцию десятки молодых людей...» [1]

Горький по-своему прав, но неточен: у Гоголя дело идет именно о столкновении двух поколений чиновничества, характерном для николаевского времени. Чиновники уездного города у него люди старого века, выслуживались они трудно. В противопоставлении молодости Хлестакова их пожилому возрасту и потертым мундирам ошибки у Гоголя нет.

Напомню, что лицеист кончал лицей титулярным советником, арзамасец Блудов в сорок лет был уже государственным канцлером, Уваров в двадцать пять лет — попечителем Петербургского учебного округа.

Хлестакова приняли в городе за чиновника новой формации, и это входило в замысел Гоголя.

«Молодое чиновничество», новая бюрократия доехала до этого города в виде Хлестакова, и это тоже не случайно.

Правительство Николая I ощущало необходимость в чиновнике нового типа.

Гоголь писал в «Записной книжке» о масках, надеваемых губернатором:

«Маска благородного и воспитанного губернатора: говорит о благородстве, братается с благородными; говорит о своих связях с благородными, даже употребл[яет] слово *мы*: «Мы с таким-то, с Блудовым, с Дашковым». Любит литературу»...

Хлестаков как бы предваряет героев Салтыкова-Щедрина из цикла «Помпадуры и помпадурши». Анна Андреевна, жена городничего, заигрывает с Хлестаковым, ведет себя как помпадурша; самого Хлестакова чиновники приняли за «государственного младенца», если пользоваться терминологией Салтыкова-Щедрина. Но так как возможность появления молодого ревизора реальна, то оправдан и страх городничего. Поэтому

---

[1] М. Горький. История русской литературы. М., Гослитиздат, 1939, стр. 125.

Хлестакова играть надо не как легкомысленного человека дурного тона, а как человека, который искренне считает себя весьма светским и которого окружающие принимают за молодого, рано выдвинувшегося аристократа.

Гоголь имел в виду вполне реальные жизненные величины. Поэтому он и был недоволен тем, как играли роль Хлестакова актеры его времени: у них пропадал исторический Хлестаков, а следовательно исчезала и политическая злободневность этого образа.

Гоголь писал:

«Главная роль пропала, — так, как я и думал. Дюр [1] ни на волос не понял, что такое Хлестаков. Хлестаков сделался чем-то вроде Альнаскарова [2], в роде целой шеренги водевильных шалунов, которые пожаловали к нам повертеться с парижских театров. Он сделался просто враль, — бледное лицо, более двух веков являющееся в том же костюме» [3].

Тип Хлестакова имеет за собой реальность. Таких молодых сановников городничий и мог и должен был бояться. Мечтая обмануть ревизора, он видит в нем реальную опасность; его ошибка лишь в том, что он вообразил, будто Хлестаков стоит на бюрократической лестнице на много ступеней выше, чем это было на самом деле. Хлестаков всего только коллежский регистратор.

Гоголю не нужны были ухищрения Вельтмана или Квитко. Не надо ему было и того, чтобы на Хлестакове оказался случайно надетый мундир. Аристократы-чиновники именно ходили в штатском даже на службу, и страх городничего дорисует в его глазах Хлестакова, сделав его совсем похожим на действительного ревизора.

Не нужно и того, чтобы герой говорил кусками романтических ролей, как у Вельтмана. Городничий хитер, и он знает, как легкомыслен должен быть «государственный младенец»; чем бойчее и пошлее тот

---

[1] Первый исполнитель роли Хлестакова в 1836 году.
[2] Герой комедии Хмельницкого «Воздушные замки».
[3] Н. В. Гоголь. Сочинения, изд. десятое, т. II. М., 1889, стр. 676.

болтает, тем это натуральнее и, так сказать, «государственнее».

Не нужно, чтобы у городничего была молодая жена и падчерица. Мать — помпадурша, чиновница — будет соперничать и с собственной дочерью; она сама пожелает стать любовницей знатного чиновника: это правдоподобнее и глубже. То, что Хлестаков намерен жениться на ее дочери, — это несколько неожиданно для городничихи; конечно, это ей приятно, и в то же время она разочарована.

Чиновники новой формации, такие, как Блудов, Вигель, всерьез считали себя связанными с литературой. Блудов даже выдавал себя за реформатора делового языка. Хлестаков объявляет себя человеком, который в журналах за всех пишет и всех переделывает, т. е. Сенковским, и в то же время хвастается близостью к Пушкину; он как бы подобие губернатора из записной книжки Гоголя — чиновник-аристократ.

В 1828 году был создан корпус жандармов. Начались разного рода ревизии, стало обычным появление чиновника инкогнито. Писались и литературные произведения, восхвалявшие тайных ревизоров. Гоголевский Хлестаков мог возникнуть только в николаевскую эпоху.

Белинский писал в статье «Русская литература в 1843 году» про истинного художника:

«Вы были только художником, и хлопотали из того, чтоб нарисовать возникшую в вашей фантазии картину, как осуществление возможности, скрывавшейся в самой действительности; и кто ни посмотрит на эту картину, всякий пораженный ее *истинностию,* и лучше *почувствует* и *сознает* сам все то, что вы стали бы толковать... Идеалы скрываются в действительности; они — не произвольная игра фантазии, не выдумки, не мечты; и в то же время, идеалы — не список с действительности, а угаданная умом и воспроизведенная фантазиею возможность того или другого явления»[1].

«Ревизор» во всем, в каждой мелочи, в каждом

---

[1] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. VIII. СПБ, 1907, стр. 406.

сюжетном повороте и мотиве, — исторически верное и глубоко оригинальное художественное явление. Пускай даже уедет Хлестаков, комедия продолжается. Сперва городничий раскрывает себя как выскочку, потом как озлобленного неудачника.

В комедии люди сталкиваются, преследуя каждый свои вполне реальные интересы; любовная интрига есть, но она только одно из выражений отношений чиновничества к ревизору.

Гоголя упрекали в подражании. Художнику это было особенно больно потому, что свидетельствовало о полном непонимании и неприятии его творчества. Он отвечал врагам в «Театральном разъезде». Пьеса эта появилась в печати в 1842 году, как завершение четырехтомного собрания сочинений Гоголя.

Белинский пишет: «Эта пьеса есть как бы журнальная статья в поэтически-драматической форме» [1].

И действительно, люди в этой пьесе произносят фразы, очень похожие на отрывки рецензий, направленных против Гоголя. Один из участников «Разъезда» говорит: «...в пьесе нет завязки». Другой на это отвечает как бы словами Гоголя, что завязки нет в смысле любовной интриги, и объясняет: «...Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?»

Это очень любопытное высказывание. «Чин» — тема неосуществленной комедии «Владимир третьей степени», в которой речь идет о приобретении ордена (этот орден давал права на дворянство); «денежный капитал» — предмет стремлений Чичикова; выгодная женитьба — тема комедии «Женитьба».

Гоголь утверждает словами «любителя искусства»:

«Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два, — коснуться того, что волнует, более или менее, всех действующих».

Другие участники «Разъезда» противопоставляют Гоголю иностранную драму. Вот как защищает французский театр «светская дама»:

---

[1] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. VIII. СПБ, 1907, стр. 91.

«Ну, отчего не пишут у нас так, как французы пишут, например, как Дюма и другие? Я не требую образцов добродетели; выведите мне женщину, которая бы заблуждалась, которая бы даже изменила мужу, предалась, положим, самой порочной и непозволенной любви, но представьте это увлекательно. . .»

Человек, презрительно названный «еще литератор», в своей довольно длинной речи говорит о захваливании и потом произносит почти дословную цитату из статьи Булгарина:

«Последняя, пустейшая комедийка Коцебу в сравнении с нею Монблан перед Пулковскою горою».

Булгарин, Шевырев и Сенковский в один голос твердили о подражательности Гоголя.

Белинский писал:

«Но Гоголю не было образца, не было предшественников ни в русской, ни в иностранных литературах. . .» [1]

VI

О своеобразии сюжета поэмы «Мертвые души» писали после Белинского сравнительно мало, но зато сколько напечатано в старом литературоведении о так называемых литературных «влияниях», якобы наполняющих это произведение! Указывали на влияние Диккенса. Сходство между поэмой Гоголя и романом «Записки Пикквикского клуба» Диккенса самое внешнее. Диккенса Гоголь узнал в Риме, когда в основном поэма вчерне была написана, намечены были все основные ее сюжетные ходы.

Точно так же не похожа поэма Гоголя и на так называемые плутовские романы. Плутовской роман — это роман приключений, роман, в котором герой плут — «пикаро» — противопоставлен обществу порядочных людей.

С этой точки зрения интересно, что Мериме в своей статье о Гоголе отмечал отличие сюжета «Мертвых душ» от сюжетов плутовских романов.

[1] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. XI. Петроград, 1917, стр. 88.

В плутовских романах плут проникает в благородное общество. В «Мертвых душах» сделка, которая «...могла быть заключена лишь между негодяями...», — неправдоподобна, так как «...сам Гоголь делает ее невозможной, сопоставляя своего героя всего лишь с провинциальными простаками»[1].

Здесь Мериме дает традиционное и неверное толкование сюжета поэмы Гоголя. Герои ее не простаки — они сами «мертвые души»; Чичиков не противопоставлен им. При помощи спекуляций Чичикова исследуются различные типы провинциального общества; люди, поставленные в определенные сюжетные отношения, в ответ на предложение продать мертвые души раскрываются в своей сущности. Мериме здесь не понимает Гоголя.

Произведем кратчайший анализ поэмы.

В город въезжает бричка; описывается обыкновенный человек. Никто на него не обращает внимания; «...только два русские мужика, стоявшие у дверей кабака против гостиницы, сделали кое-какие замечания, относившиеся, впрочем, более к экипажу, чем к сидевшему в нем».

После этого идет описание гостиницы и приехавшего: приехавший расписывается на лоскутке бумаги для сообщения в полицию. Так мы узнаем фамилию — Чичиков. Развертывается реалистическая картина провинциального города; идет рассказ о том, как приезжий знакомится с обитателями этой глуши. Подчеркивается, что он здесь всем понравился и показался почтенным человеком. Приезжий делает визиты помещикам. Сперва он едет к Манилову. Поездка зарисована со всеми подробностями; описаны слуги Чичикова, дом Манилова, сам Манилов, «сладкие» беседы между приятелями. Но вот совершенно неожиданно следует странное предложение Чичикова:

«Я полагаю приобресть мертвых, которые, впрочем, значились бы по ревизии, как живые».

Сделка состоялась, но Манилов остается в смуще-

---

[1] Проспер Мериме. Избранные произведения. М.—Л., Гиз, 1930, стр. 513. «Николай Гоголь».

нии. Чичиков уезжает, случайно попадает к Коробочке. С Коробочкой он говорит уже иначе, чем с Маниловым. Гоголь пишет:

«Читатель, я думаю, уже заметил, что Чичиков, несмотря на ласковый вид, говорил, однако же, с большею свободою, нежели с Маниловым, и вовсе не церемонился».

Надо заметить, что не только Чичиков по-разному говорит с разными помещиками, но и они сами по-разному реагируют на предложение продать мертвые души.

Гоголь вводит нас в среду дворянчиков и при помощи предложений Чичикова исследует характеры помещиков, которые, каждый по-своему, соглашаются принять участие в явном плутовстве.

В «Ревизоре» завязка захватывает всех героев в один большой социальный узел. То же самое мы наблюдаем и в «Мертвых душах».

В первой части «Мертвых душ» завязывается такой же узел путем включения в мошенническое предприятие Чичикова самых различных представителей «первого» сословия в государстве.

Покупка Чичикова произвела в городе волнение и сделалась предметом разговоров. Благодаря бурной экспансивности Ноздрева обнаруживается странность покупки; делаются попытки разгадать тайну. Перед этим описана встреча Чичикова с губернаторской дочкой. Вот что пишет Гоголь о впечатлении своего героя от второй встречи на балу: «. . .все подернулось туманом, похожим на небрежно замалеванное поле на картине. . .»

После того, как мы уже увидали многих людей и поняли многое, после того, как перед нами прошла целая вереница характеров, как бы исчерпывающих все возможные разновидности, возросшие на этой социальной почве, следует разгадка — развязка первого тома: раскрывается тайна, но раскрывается крайне оригинально — посредством воссоздания истории формирования характера Чичикова.

Обычно Гоголь давал в своих произведениях уже сложившийся характер: мы у него не видим развития

характера; развитие как бы заменено у него многосторонним обнаружением характера, многообразием его анализа. Но в «Мертвых душах» Гоголь хотел дать своих геров изменяющимися; он хотел все же «воскресить» мертвые души, «воскресить» Чичикова, Тентетникова и даже Плюшкина. С этой целью он и в характере Чичикова уже намечал, правда, робко, черты некоторой поэтичности, приписывал этому характеру такие свойства, которых тот не мог иметь, делал его противоречивым. Это заметил Белинский и в статье «Объяснение на объяснение...» писал:

«...в «Мертвых Душах» также есть, по крайней мере, обмолвки против непосредственности творчества, и весьма важные, хотя и весьма немногочисленные... поэт весьма неосновательно заставляет Чичикова расфантазироваться о быте простого русского народа, при рассматривании реестра скупленных им мертвых душ. Правда, это «фантазирование» есть одно из лучших мест поэмы: оно исполнено глубины мысли и силы чувства, бесконечной поэзии и вместе поразительной действительности; но тем менее идет оно к Чичикову, человеку гениальному в смысле плута-приобретателя, но совершенно-пустому и ничтожному во всех других отношениях. Здесь поэт явно отдал ему свои собственные благороднейшие и чистейшие слезы, незримые и неведомые миру, свой глубокий, исполненный грустною любовию юмор, и заставил его высказать то, что должен был выговорить от своего лица. Равным образом, также мало идут к Чичикову и его размышления о Собакевиче, когда тот писал росписку... эти размышления слишком умны, благородны и гуманны...» [1]

Однако сам Гоголь не сознавал этих отклонений от правды действительности, от «непосредственности творчества», как говорил Белинский; он приписывал Чичикову именно те черты, которые должны были помочь писателю впоследствии «воскресить» этого приобретателя и обратить его в человека. Но анализ судьбы героя не давал обоснования для такого «воскрешения»,

---

[1] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. СПБ, 1904, стр. 440—441.

и образ Чичикова получился у Гоголя в этом отношении противоречивым. Это противоречие не было преодолено писателем.

Лирические отступления, противопоставленные миру приобретателя, удались писателю, но ни одно из них не могло быть передано самому приобретателю. Судьбы русского народа, судьбы крестьян, труд и веселье бурлаков не могут быть сочувственно восприняты Чичиковым.

Описывая толки в городе, Гоголь как бы пародирует ложную развязку: жены чиновников выдумывают целый роман, разгадывая поступки героя в пределах своих представлений и литературных вкусов. Этот дамский роман удивительно похож на традиционные романы того времени, банален во всем и, конечно, не реален.

Может быть, что в этом описании мы имеем дело даже с фактом пародии на литературную традицию; во всяком случае, здесь есть прямое противопоставление ложного толкования истинному объяснению дела.

«Мужская партия, самая бестолковая, обратила внимание на мертвые души. Женская занялась исключительно похищением губернаторской дочки. В этой партии, надо заметить к чести дам, было несравненно более порядка и осмотрительности. Таково уже, видно, самое назначение их быть хорошими хозяйками и распорядительницами. Всё у них скоро приняло самый определительный вид, облеклось в ясные и очевидные формы, объяснилось, очистилось, одним словом, вышла оконченная картинка. Оказалось, что Чичиков давно уже был влюблен, и виделись они в саду при лунном свете. . .»

Мужская часть общества дает свои разгадки поведения Чичикова: следует «Повесть о капитане Копейкине», в которой рассказывается об инвалиде-разбойнике. «Повесть» эта содержит большое количество бытовых элементов. Петербург с его соблазнами описан в ней с некоторыми совпадениями с «Невским проспектом». Это город богатых, увиденный бедняком.

Разгадка Чичикова дана в главе XI; она начи-

нается словами: «Темно и скромно происхождение нашего героя».

Подобный ход сюжета совершенно нов.

В романах Смолетта, Фильдинга, в позднейших романах Диккенса герои часто оказываются сыновьями знатных родителей или всячески поддерживаются богатыми родственниками. С помощью подобного сюжетного мотива писатель выводит героя из той обстановки, в которой обречены жить «не герои».

У Гоголя «тайна» раскрывается совершенно иначе: необычайные похождения героя объяснены его заурядной биографией, страстным желанием героя стать таким, как любой другой человек дворянского круга.

Уже были высказаны все предположения, сделаны все романтические намеки — и вот оказалось, что Чичиков самый обычный приобретатель. Читатель должен быть разочарован в герое. Гоголь подчеркивает: «Самая полнота и средние лета Чичикова много повредят ему: полноты ни в каком случае не простят герою».

Чичиков недурен собой и не бесхарактерен.

«Из числа многих, в своем роде, сметливых предположений наконец одно было, странно даже и сказать, что не есть ли Чичиков переодетый Наполеон, что англичанин издавна завидует, что, дескать, Россия так велика и обширна... И вот теперь они, может быть, и выпустили его с острова Елены, и вот он теперь и пробирается в Россию будто бы Чичиков, а в самом деле вовсе не Чичиков.

Конечно, поверить этому чиновники не поверили, а впрочем, призадумались и, рассматривая это дело каждый про себя, нашли, что лицо Чичикова, если он поворотится и станет боком, очень сдает на портрет Наполеона... Может быть, некоторые читатели назовут всё это невероятным; но как на беду всё именно произошло так, как рассказывается...»

Гоголь не ограничился в поэме изображением лишь дворянской и приобретательской России. Чрезвычайно важно понять, что Чичиков-приобретатель движется по стране, которая описана Гоголем песенно. Гоголь ощущает, реально оценивает и воспевает непочатые силы

России, страну богатырей, и в этом смысл его лирических отступлений. Гоголь писал:

«Но высшая сила меня подняла: проступков нет неисправимых, и те же пустынные пространства, нанесшие тоску мне на душу, меня восторгнули великим простором своего пространства, широким поприщем для дел» [1].

Отличительная особенность Гоголя в том, что он стремится показать богатырство народа в рамках реалистического произведения.

Слово «поэма», выделенное в заголовке, предполагает не только широту охвата жизни в произведении, но и полный отказ от традиционных сюжетных условностей. Гоголь делает это вполне осознанно, на основании собственного анализа и понимания жанра романа и эпопеи.

В «Учебной книге русской словесности» (1840) он вводит понятие: «меньшие роды эпопей». Он писал:

«В новые века произошел род повествовательных сочинений, составляющих как бы средину между романом и эпопеей, героем которого бывает хотя частное и невидное лицо, но однако же значительное во многих отношениях для наблюдателя души человеческой. Автор ведет его жизнь сквозь цепь приключений и перемен, дабы представить с тем вместе вживе верную картину всего значительного в чертах и нравах взятого им времени, ту земную, почти статистически схваченную картину недостатков, злоупотреблений, пороков и всего, что заметил он во взятой эпохе и времени, достойного привлечь взгляд всякого наблюдательного современника, ищущего в былом, прошедшем живых уроков для настоящего» [2].

Примером такой эпопеи Гоголь считает поэму «Ариосто» и «Дон-Кихота». Эпопею он противопоставляет роману, считая крупнейшим недостатком последнего условность сюжета.

---

[1] Н. В. Гоголь. Сочинения, изд. десятое, т. IV. М., 1889, стр. 85—86.

[2] Н. В. Гоголь. Сочинения, изд. десятое, т. VI. М. и СПБ, 1896, стр. 414—415.

«Подобно драме, — пишет Гоголь о романе, — он есть сочинение слишком условленное (подчеркнуто нами. — *В. Ш.*) (sic). Он заключает также в себе строго и умно обдуманную завязку. Все лица, долженствующие действовать, или, лучше, между которыми должно завязаться дело, должны быть взяты заране(е) автором; судьбою всякого из них озабочен автор и не может их пронести и передвигать быстро и во множестве, в виде пролетающих мимо явлений. Всякий приход лица, вначале, повидимому, не значительный, уже возвещает о его участии потом. Все, что ни является, является потому только, что связано слишком с судьбою самого героя. Здесь, как в драме, допускается одно только слишком тесное соединение между собою лиц; всякие же дальние между ними отношения, или же встречи такого рода, без которых можно бы обойтись, есть порок в романе, делает его растянутым и скучным» [1].

Итак, для Гоголя роман — это произведение с искусственным, условным и этим ограничивающим охват содержания сюжетом, в то время, как эпопея-поэма предполагает широкий охват и реалистически верное изображение действительности.

Термин «меньшая», приложенный к эпопее, объединяет романы «Дон-Кихот» и поэму «Ариосто».

«Дон-Кихот» выведен из ряда обычных романов.

В жанре «меньшей эпопеи» Гоголь видел возможность для широкого повествования без применения условностей романа. Когда Гоголь пишет, что в романе все «связано слишком с судьбою самого героя», то он высказывает против этого жанра те же самые возражения, которые потом выдвинет и Л. Толстой.

Толстой оспаривал «необходимость выдумкой связывать... образы, картины и мысли».

То, что описывает Гоголь в «Мертвых душах», типично для его времени. Гоголь подчеркивает обыденность обстановки. Он пишет: «Город никак не уступал другим губернским городам»; «или: «...господин от-

---

[1] Н. В. Гоголь. Сочинения, изд. десятое, т. VI. М.—СПБ, 1896, стр. 417—418.

правился в общую залу. Какие бывают эти общие залы — всякий проезжающий знает очень хорошо»; или: «...В комнате попались всё старые приятели, попадающиеся всякому в небольших деревянных трактирах, каких немало повыстроено по дорогам...» — дальше идет описание обстановки трактира. Но, показывая обыденное, Гоголь раскрывает это примелькавшееся обыденное по-новому, причем так, что оно выступает в своей истинной сущности.

«Скупка мертвых душ» — предприятие невероятное, но типичное. Оно может по-разному существовать везде, где продается человек и его труд.

Обостренная «невероятность» предприятия позволяет художнику обнаружить глубоко типические черты своего времени.

Собакевич, Манилов, Плюшкин, Коробочка — образы, данные с чрезвычайно обостренной характерностью. Собакевич не только кулак, которого омедведила захолустная жизнь. Гоголь говорит: «А разогни кулаку один или два пальца, выйдет еще хуже». И мы представляем себе Собакевича в Петербурге, Собакевича, издающего указы, Собакевича в Академии наук — и так до бесконечности.

Точно так же и про Коробочку Гоголь говорит: «...да полно, точно ли Коробочка стоит так низко на бесконечной лестнице человеческого совершенствования?» И писатель набрасывает портрет Коробочки — владелицы аристократического дома.

Герои первого тома «Мертвых душ» почти все вошли в поговорку.

Не то получилось с героями второго тома.

Чрезвычайно интересен вопрос о соотношении первого и второго тома «Мертвых душ».

Первый том является результатом гениального анализа действительности, произведенного художником-реалистом. Гоголь этой эпохи смог дать точную и верную картину действительности. Это тот Гоголь, который останется на столетия. Но уже в произведениях Гоголя этого периода есть зерна будущих ошибок писателя.

Ко второму тому Гоголь приступил с предвзятой

идеей — показать «воскрешение» своих героев, им же заклейменных в первом томе. Само собой разумеется, что это не могло удаться Гоголю. Правда, гениальная сила анализа, которой владел Гоголь, привела его к тому, что он и во второй части дал отдельные прекрасные картины.

Н. Г. Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы» писал по поводу второго тома, что здесь следует говорить только о каждом отрывке порознь.

Общий вывод Чернышевского сводится к тому, что «в большей части отрывков, несмотря на их неотделанность, великий талант Гоголя является с прежнею своей силою, свежестью, с благородством направления, врожденным его высокой натуре».

«...писатель, создавший «Ревизора» и первый том «Мертвых душ», до конца жизни остался верен себе как художник, несмотря на то, что как мыслитель мог заблуждаться...» [1].

В результате обстоятельного анализа, произведенного М. Б. Храпченко в книге «Мертвые души» Н. В. Гоголя», исследователь приходит к такому выводу. Он пишет: «...было бы неверно рассматривать Гоголя периода сороковых годов лишь в плане его реакционных воззрений...» [2]

И действительно, у Гоголя в этот период мы наблюдаем борьбу между ложным воззрением и верным художественным восприятием действительности.

Связывая новый жанр с поэзией, Гоголь предполагал включение в произведение лирической темы, лирического отступления. Эта лирическая тема у него — тема народа; она осуществляется в образах народной песни и связана часто с упоминанием этих песен.

То, что делается в «поэме», в романе делать нельзя: это сделало бы роман растянутым и скучным. Но поэма Гоголя в то же время не поэма Гомера, не эпопея в традиционном смысле этого слова.

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III. М., Гослитиздат, 1947, стр. 13.

[2] М. Б. Храпченко. «Мертвые души» Н. В. Гоголя. М., Изд. Академии наук СССР, 1952, стр. 163.

Лирические отступления оказались в глазах самого Гоголя, когда он пытался переосмыслить свое творчество, главной ошибкой в композиции поэмы. Но «Мертные души» не случайно «поэма» — это форма, найденная и подготовленная всем творческим развитием писателя.

В этом отношении любопытна даже обложка «Мертвых душ», нарисованная самим Гоголем: в середине выделено слово «поэма», как самое важное для Гоголя, мелко написано: «Похождения Чичикова», пониже черная надпись: «Мертвые души». Это слово мельче года — 1842; на виньетке — черепа, бутылки, бокалы, жареный гусь и трагические маски; сбоку — постоялые дворы, колодцы, рыбы, бутылки, лапти и наверху тройка.

Это — своеобразный комментарий писателя к произведению.

Выделение слова «поэма» подчеркивает, что автор отказывается от обычных романных форм и прибегает к форме произведения с высоким поэтическим строем. Обращаю внимание на то, что Белинский почти во всех своих статьях называет Гоголя поэтом и не только в греческом значении: поэт — творец.

Гоголь сознательно принял решение основать свое произведение на комическом воодушевлении, которое в поэме должно побеждаться одушевлением поэтическим. С этой целью он и прибегает к лирическим отступлениям.

Вводя на обложку изображение тройки, Гоголь тем самым как бы включал в преддверье своей поэмы и представление о ямщицкой песне. Мотив тройки и русская песня — органическая часть произведения. Характерно, что тема песни вплетается у Гоголя в тему труда:

«Покажите мне народ, у которого бы больше было песен. Наша Украйна звенит песнями. По Волге, от верховья до моря, на всей веренице влекущихся барок заливаются бурлацкие песни. Под песни рубятся из сосновых бревен избы по всей Руси. Под песни мечутся из рук в руки кирпичи, и как грибы вырастают города. Под песни баб пеленается, женится и хоронит-

ся русский человек. Всё дорожное, дворянство и недворянство, летит под песни ямщиков. У Черного моря безбородый, смуглый, с смолистыми усами козак, заряжая пищаль свою, поет старинную песню; а там, на другом конце, верхом на плывущей льдине, русский промышленник бьет острогой кита, затягивая песню»[1].

По выходе поэмы Гоголь писал, колеблясь в своем решении:

«Я предчувствовал, что все лирические отступления в поэме будут приняты в превратном смысле. Они так неясны, так мало вяжутся с предметами, проходящими пред глазами читателя, так невпопад складу и замашке всего сочинения, что ввели в равное заблуждение как противников, так и защитников»[2].

Но Гоголь сам же отвечал на это сомнение:

«Я до сих пор не могу выносить тех заунывных, раздирающих звуков нашей песни, которая стремится по всем беспредельным русским пространствам. Звуки эти вьются около моего сердца, и я даже дивлюсь, почему каждый не ощущает в себе того же. Кому, при взгляде на эти пустынные, доселе незаселенные и бесприютные пространства, не чувствуется тоска, кому в заунывных звуках нашей песни не слышатся болезненные упреки ему самому, именно ему самому, тот или уже весь исполнил свой долг, как следует, или же он нерусский в душе. Разберем дело, как оно есть. Вот уже почти полтораста лет протекло с тех пор, как государь Петр I прочистил нам глаза чистилищем просвещения европейского, дал в руки нам все средства и орудия для дела, и до сих пор остаются так же пустынны, грустны и безлюдны наши пространства, так же бесприютно и неприветливо все вокруг нас, точно, как будто бы мы до сих пор еще не у себя дома, не под родною нашею крышею, но где-то остановились бесприютно на проезжей дороге, и дышит нам от России не радушным, родным приемом братьев, но какою-

---

[1] Н. В. Гоголь. Сочинения, изд. десятое, т. V. М., 1889, стр. 515.

[2] Н. В. Гоголь. Сочинения, изд. десятое, т. IV. М., 1889, стр. 82

то холодною, занесенною вьюгой почтовой станцией, где видится один ко всему равнодушный станционный смотритель с черствым ответом: «Нет лошадей!» Отчего это? Кто виноват?» [1]

Тема русской народной песни проходит через всю русскую литературу.

В «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева, в главе «София», читаем:

«Лошади меня мчат; извозчик мой затянул песню по обыкновению заунывную. Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто скорбь душевную означающее. Все почти голоса таковых песен суть тону мягкого. На сем музыкальном расположении народного уха, умей учреждать бразды правления. В них найдешь образование души нашего народа» [2].

И Белинский и Герцен, равно как Чернышевский и Добролюбов впоследствии, хорошо понимали и смысловое и композиционно-сюжетное назначение «лирических отступлений» в поэме Гоголя.

Герцен писал:

«Он (Огарев, — *В. Ш.*) привез «Мертвые души» Гоголя, — удивительная книга, горький упрек современной Руси, но не безнадежный. Там, где взгляд может проникнуть сквозь туман нечистых, навозных испарений, там он видит удалую, полную силы национальность» [3].

Реакционная критика озлобленно высмеивала «Мертвые души», начиная всегда с развязного глумления над словом «поэма».

Сенковский в «Литературной летописи» пародийно называл поэмами научные произведения; он пытался высмеять фамилию главного героя — Чичиков, уверяя, что такое сочетание согласных напоминает чихание и противно законам русского языка.

---

[1] Н. В. Гоголь. Сочинения, изд. десятое, т. II. М., 1889, стр. 83.

[2] А. Н. Радищев. Полн. собр. соч., т. I. М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1938, стр. 229—230.

[3] А. И. Герцен. Полн. собр. соч. и писем, под ред. М. К. Лемке, т. III. Петроград, 1919, стр. 29.

Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы» дал убийственную характеристику способа критики Сенковского:

«Одним словом, по этому очень незамысловатому рецепту остроумный разбор «Мертвых душ» мог бы быть написан следующим образом. Выписав заглавие книги: «Похождения Чичикова, или Мертвые души», начинать прямо так: «Прохлаждения Чхи! чхи! кова — не подумайте, читатель, что я чихнул, я только произношу вам заглавие новой поэмы г. Гоголя, который пишет так, что его может понять только один Гегель... Я отдохнул и продолжаю: Чхи... Это грузинец: у грузинцев ни одна фамилия не обходится без Чхи! чхи!.. Итак, «Преграждения Чичикова, или Мертвые туши...» Не знаем...» [1]

Показательно, что впоследствии В. И. Ленин процитировал этот отзыв Чернышевского и сравнил с Сенковским по недобросовестности критики П. Скворцова, выступившего с рядом мелочных упреков по поводу гениального труда Ленина «Развитие капитализма в России».

Еще более обычны были упреки Гоголю в подражательности, в том, что в его произведении нет будто бы действительной России, что поэма навеяна иностранными книгами.

Реакционеры пытались осмеять Гоголя потому, что не могли его опровергнуть. Русская революционно-демократическая мысль в ответ указывала на верность поэзии Гоголя русской действительности, на полную самобытность творчества Гоголя.

Гоголь — явление новое в мировой литературе.

Напомним, как читал «Мертвые души» молодой Чернышевский, который западную литературу знал превосходно.

Он записал в своем дневнике 6 сентября 1848 года:

«После все читал «Современник», т. е. IX №, «Тома Джонса», — не то, что «Мертвые души»! только фак-

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III. М., Гослитиздат, 1947, стр. 54—55.

ты, правда, а не слова, в словах нет необходимости, это вообще болтовня, а в «Мертвых душах» не то! здесь и слова, и дела» [1].

Статьи Белинского, в частности его статьи о Державине, помогают Чернышевскому понять оригинальность русской литературы:

«...только жизнь народа, степень его развития определяет значение поэта для человечества, и если народ еще не достиг мирового, общечеловеческого значения, не будет в нем и писателей, которые должны быть общечеловеческими, имели бы общечеловеческое достоинство. Итак, Лермонтов и Гоголь доказывают, что пришло России время действовать на умственном поприще, как действовали раньше ее Франция, Германия, Англия, Италия» [2].

По строению «Мертвые души» отличаются от обыкновенного романа отсутствием любовной линии. Любовная линия дана в поэме только в сплетнях дворянского общества и в мечтах Чичикова, причем его мечта о семье в полном довольстве и есть одна из главных пружин его приобретательства. Мечта у Чичикова чрезвычайно мелкая, но самая эта мелкость отнюдь не личное, а социально-типическое качество героя, раскрывающее мещанско-буржуазный строй его души.

Попытка во втором томе «Мертвых душ» создать роман с любовной интригой, показав отношения Уленьки и Тентетникова, для нас не ясна; судя по намекам, Тентетников должен был быть сослан, а Уленька — поехать за ним, но сохранившиеся рукописи не дают возможности выяснить этот вопрос.

Гоголь не мог дописать «Мертвые души» так, как задумал. Созданное же им произведение сыграло колоссальную роль в истории русской литературы. Это не только высочайшая русская проза, но и своеобразнейшая проза.

Идейно она означала, что, кроме России помещичьей, есть другая, живая Россия — Россия народная

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. I. М., Гослитиздат, 1939, стр. 108.

[2] Там же, стр. 127.

Россия песни, широкой дороги, великих надежд и больших мыслей.

Богатырство России у Гоголя выражено в образе русской тройки. Эта тема была так реальна, так нужна, что она осталась живой и у такого мастера строгого реалистического письма, как А. П. Чехов, который в повести «Степь» как бы восстановил тему богатырства и тему тройки.

В этой повести Чехов показал широту степи и ввел в картину поэтическую ноту о стремительно быстрой езде.

Работая в строго реалистической манере, без лирических отступлений, Чехов, чтобы мотивировать появление гоголевской темы, ввел размышление Егорушки. Егорушка вспоминает русских богатырей, иллюстрации к школьному учебнику ветхого завета.

«Что-то необыкновенно широкое, размашистое и богатырское тянулось по степи вместо дороги... Своим простором она возбудила в Егорушке недоумение и навела его на сказочные мысли. Кто по ней ездит? Кому нужен такой простор? Непонятно и странно. Можно, в самом деле, подумать, что на Руси еще не перевелись громадные, широко шагающие люди, вроде Ильи Муромца и Соловья Разбойника, и что еще не вымерли богатырские кони. Егорушка, взглянув на дорогу, вообразил штук шесть высоких, рядом скачущих колесниц, вроде тех, какие он видывал на рисунках в священной истории; заложены эти колесницы в шестерки диких, бешеных лошадей и своими высокими колесами поднимают до неба облака пыли, а лошадьми правят люди, какие могут сниться или вырастать в сказочных мыслях...»

Гоголь находил в русской истории опору для понимания богатырства народа. Это происходило тогда, когда он касался событий 1812 года, но именно здесь-то и обнаруживал и вскрывал он и буржуазную мелкость, и пошлость, и антинародность Чичикова. Для образа генерала Бетрищева сам Гоголь собирал материал из истории Финляндского полка.

Будучи у генерала, Чичиков случайно обмолвился,

что Тентетников пишет историю отечественных генералов. Бетрищев спросил:

«...о каких генералах?»

«Вообще о генералах, ваше превосходительство, в общности. То есть, говоря собственно, об отечественных генералах».

Чичиков совершенно спутался и потерялся, чуть не плюнул сам и мысленно сказал в себе: «Господи, что за вздор такой несу!»

Но генерал понял Чичикова так, что дело идет о биографии генералов 1812 года, и приглашает Тентетникова к себе.

В достоверном пересказе Л. И. Арнольди сохранился следующий эпизод: Тентетников был вызван к генералу:

«Он отвечал, что не его дело писать историю кампании, отдельных сражений и отдельных личностей, игравших роль в этой войне, что не этими геройскими подвигами замечателен 12-й год, что много было историков этого времени и без него; но что надобно взглянуть на эту эпоху с другой стороны; важно, по его мнению, то, что весь народ встал как один человек в защиту отечества... Тентетников говорил довольно долго и с увлечением, весь проникнулся в эту минуту чувством любви к России. Бетрищев слушал его с восторгом, и в первый раз такое живое, теплое слово коснулось его слуха. Слеза, как бриллиант чистейшей воды, повисла на седых усах. Генерал был прекрасен; а Уленька? Она вся впилась глазами в Тентетникова, она, казалось, ловила с жадностью каждое его слово, она, как музыкой, упивалась его речами... Чичиков, желая поместить и свое слово, первый прервал молчание: «Да, сказал он, страшные холода были в 12-м году». — «Не о холодах тут речь», заметил генерал, взглянув на него строго» [1].

Сам участник войны 12-го года, генерал вспомнил о подвигах народа, и в нем заговорило чувство патриотизма.

---

[1] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VII. Изд. Академии наук СССР, 1951, стр. 412.

Несмотря на то, что Гоголь все время думал если не оправдать, то хоть в намеке показать возможность возрождения Чичикова, он дает здесь своему герою такую фразу, которая сразу обнажает нам антипатриотическое существо мещанина.

Реплика Чичикова о холодах — это традиционная вздорная басня о том, что победа 1812 года объясняется климатом России, а не героизмом русского народа.

В этой реплике весь Чичиков — недоверчивый мещанин, чуждый понимания национального подвига. Гоголь выносит здесь окончательный приговор Чичикову.

Русская революционно-демократическая критика неустанно боролась за литературу больших идей. Эта критика высоко поднимала значение русского писателя, видя в нем защитника народа, борца против самодержавия, православия и реакционной народности.

Путь тесного сближения с жизнью, с действительностью указан был русской литературе Белинским, им освещен.

Белинский твердо знал, что с этого пути наша литература уже не свернет. Это и позволило ему сказать:

«...она (русская литература. — *В. Ш.*) представляет собою зрелище единственное, исключительное, которое тотчас делается странным, непонятным, почти бессмысленным, как скоро на нее будут смотреть, как на всякую другую европейскую литературу» [1].

То, что ясно видел Белинский, смутно ощущал и Гоголь.

П. В. Анненков в статье «Гоголь в Риме летом 1841 года» писал:

«В эту эпоху Гоголь был наклонен скорее к оправданию разрыва с прошлым и к нововводительству, признаки которого очень ясно видны и в его ученых статьях о разных предметах, чем к пояснению старого или к искусственному оживлению его...» [2]

---

[1] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. X. СПБ, 1914, стр. 388.

[2] П. В. Анненков. Литературные воспоминания. СПБ, 1909, стр. 24.

Гоголь внимательно и глубоко изучал Россию, стремясь заглянуть в ее будущее. В июле 1842 года он просит Аксакова прислать ему «...Статистику России» Андросова, и еще если есть какое-нибудь замечательное сочинение статистическое о России вообще...» [1]

По словам А. К. Грота, Гоголь в 1844 году изучал «Россию» Булгарина [2]. Эта книга вышла в 1837 году. Настоящий ее автор — профессор Н. А. Иванов. Булгарин купил у профессора рукопись и издал ее под своим именем.

Кроме статистического справочника «Россия», Гоголь читает в это время «Путешествие» Лепехина, Палласа, Гмелина; книги по сельскому хозяйству и ботанике — Василия Левшина и Н. Осипова; «Экономический календарь» Друговцева, «Быт русского народа» А. Терещенко и разные собрания русских песен. Кроме того, он умело, прилежно сам собирает сведения по экономике и этнографии.

В эпоху написания «Мертвых душ» Гоголь жадно интересуется новой русской литературой. Он пишет Языкову 22 апреля 1846 года:

«Мне бы теперь сильно хотелось прочесть повестей наших нынешних писателей... В них же теперь проглядывает вещественная и духовная статистика Руси, а это мне очень нужно. Поэтому для меня имеют много цены даже и те повествован<ия>, которые кажутся другим слабыми и ничтожными относительно достоинства художественного. Я бы все эти сборники прочитал с большим аппетитом, но их нет, и не знаю даже, куды и с кем они тобою посланы и когда их получу...» [3]

Очевидно, речь идет об изданиях Некрасова: «Петербургском сборнике», «Физиологии Петербурга» и т. д. Ясно, что Гоголь интересовался произведениями писателей реалистического направления.

Языков не торопился выполнить поручение и при-

[1] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. XII. Изд. Академии наук СССР, 1952, стр. 83.

[2] А. П. Барсуков. Жизнь Погодина, кн. X, стр. 319.

[3] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. XIII. Изд. Академии наук СССР, 1952, стр. 52.

слал Гоголю только повесть Достоевского «Бедные люди», вырвав ее из сборника. Гоголь попросил дослать ему всю книгу.

Интерес к новой литературе, к новым ее поискам в области изучения действительности у Гоголя не ослабевал и в последующие годы.

Этим кругом чтения сам Гоголь дорожил и ссылался на него в спорах с людьми, упрекавшими его в мистике и экзальтации.

«Экзальтаций у меня нет, скорей арифметический расчет; складываю просто, не горячась и не торопясь, цифры, и выходят сами собою суммы. На теориях у меня также ничего не основывается, потому что я ничего не читаю, кроме статистических всякого роду документов о России да собственной внутренней книги» [1].

Некоторые страницы «Записных книжек» Гоголя очень характерны:

«Статистика обозов.

Зимние — с какими именно припасами приходят первые обозы, вторые и третьи? И что вообще предметом обозов и куда, кроме столиц, они стремятся?» [2]

Вот о чем думал Гоголь, сидя двое суток на почтовой станции в Назарете в дождливый день.

Он не оставлял своих творческих замыслов и продолжает интересоваться «статистикой» даже в «святой земле». Вот почему выражение «почти статистически схваченная картина», примененное Гоголем к понятию «поэма», нельзя считать случайным.

У Гоголя был грандиозный замысел создать эпопею по законам строгого и всеобъемлющего реализма, дать картину социальной жизни России. Он был внимательным читателем статей Белинского и считал себя вождем новой литературной школы, которая впоследствии и получила его имя.

В последние годы жизни Гоголь продолжает интересоваться теми писателями, которые, по его мнению,

---

[1] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. XIII. Изд. Академии наук СССР, 1952, стр. 214.

[2] Н. В. Гоголь. Сочинения, изд. десятое, т. VI. М. и СПБ, 1896, стр. 532.

сближали науку с литературой. Он писал в 1846 году о В. И. Дале, что «Его сочинения — живая и верная статистика России».

В 1850 году Гоголь пишет:

— Нам нужно живое, а не мертвое изображение России, та существенная, говорящая ее география, начертанная сильным, живым слогом, которая поставила бы русского лицом к России...»[1]

Гоголь не сознавал, что в последние годы он уже отошел от той школы, которую сам же вызвал к жизни. Один из знакомых Гоголя — Арнольди — сообщает, что в 1849 году Гоголь говорил: «Наша литература в последнее время сделала крутой поворот и попала на настоящую дорогу»[2].

Дорогу своей школы Гоголь считал верной, но не понимал, что каждый новый шаг в развитии этой школы связан с углублением беспощадно критического отношения к самодержавию и крепостному праву. Гоголь не видел, что если верна дорога его школы, то неверна та дорога, по которой он сам пошел в книге «Выбранные места из переписки с друзьями».

Гоголь тяжело пережил осуждение этой книги Белинским. И все же, очевидно, он надеялся, что и после «Выбранных мест из переписки» сохранит свои старые связи с Белинским. Он сам вызвал письмо Белинского к себе. Это письмо было так тяжело воспринято Гоголем не потому, что его испугала резкость тона и суть обвинений. Нам кажется, самому Гоголю стало ясно, что вне пути Белинского нет дороги к будущему ни для народа, ни для искусства.

Гоголь до конца жизни не мог приневолить свое вдохновение. Он сжег вторую часть «Мертвых душ» и не мог переделать первую в угоду своим реакционным иллюзиям, хотя и обещал, что «воспоследует издание новое этой книги в другом и лучшем виде...» Но нового издания с измененным текстом не появилось и не могло появиться.

---

[1] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. XIV. Изд. Академии наук СССР, 1952, стр. 280.

[2] «Гоголь в воспоминаниях современников». М., Гослитиздат, 1952, стр. 490.

Второй том был сожжен, и мы предполагаем, что Гоголь сжег его именно потому, что в нем повторялись и развивались ошибки «Выбранных мест». Частично мы знаем, что сгорело: сгорела, например, глава, изображающая добродетельного священника — учителя жизни. Возможно, что совсем не случайно сохранились от сожжения именно те части поэмы, в которых Гоголь, как говорил Чернышевский, пытаясь стать «адвокатом закостенелости», все же остался «прежним, великим Гоголем».

В качестве примера писателя, который попытался отступить от объективной верности изображения и не смог этого сделать, Добролюбов в статье «Луч света в темном царстве» привел именно Гоголя. Причину, почему так получилось у Гоголя, Добролюбов осмыслял очень глубоко. Он писал:

«Подобно Валааму захочет он проклинать Израиля, и против его воли в торжественную минуту вдохновения в его устах явятся благословения вместо проклятий. А если и удастся ему выговорить слово проклятия, то оно лишено будет внутреннего жара, будет слабо и невразумительно. Нам нечего ходить далеко за примерами; наша литература изобилует ими едва ли не более всякой другой...» [1]

---

[1] Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. II. М., Гослитиздат, 1935, стр. 328.

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ

Чем выше поэт, тем больше принадлежит он обществу, среди которого родился, тем теснее связано развитие, направление и даже характер его таланта с историческим развитием общества.

В. Белинский

I

Лермонтов не дал «Герою нашего времени» (окончен в 1839 году) никакого жанрового названия.

Сам Лермонтов пишет:

«Но, может быть, вы хотите знать окончание истории Бэлы? — Во-первых, я пишу не повесть, а путевые записки: следовательно, не могу заставить штабс-капитана рассказывать прежде, нежели он начал рассказывать в самом деле. Итак погодите, или, если хотите, переверните несколько страниц, только я вам этого не советую. . .»

Отрицая, что его произведение повесть, автор в то же время называет жанр и, сближая его с путевыми заметками, подчеркивает этим его реалистичность и свободу от литературного шаблона.

Русская повесть уже осознана как новый жанр.

Белинский пишет о повести, упоминая часто рядом с ней роман. Повесть он ощущает как вновь сложившийся жанр. «В Русской литературе повесть еще гостья, но гостья, которая, подобно ежу, вытесняет дав-

нишних и настоящих хозяев из их законного жилища»[1].

Повесть стала своеобразной хозяйкой в русской литературе, признаком ее реалистической зрелости. Торжество повести как жанра Белинский считает признаком еще большего приближения литературы к действительности.

Белинский устанавливает, что новая русская, реалистическая литература, проза и драматургия Гоголя, повести Лермонтова, вещи Тургенева имеют свои законы построения, свое общее, которое выявляется путем сопоставления характеров, выясняемых сюжетом.

Русская повесть — повесть реалистическая; одной из ее главных черт является психологический анализ и последовательно проводимая главная мысль, идея.

«...«Герой Нашего Времени» отнюдь не есть собрание нескольких повестей, изданных в двух книжках и связанных только одним общим названием: нет, это не собрание повестей и рассказов — это роман, в котором один герой и одна основная идея, художнически развитая», — пишет Белинский в первой своей заметке (1840) о произведении Лермонтова и прибавляет дальше: «Роман г. Лермонтова проникнут единством мысли...»[2]

Впоследствии единство мысли в повести подчеркнет Л. Толстой, определяя жанр своего произведения «Война и мир». Единство мысли он будет считать главным признаком повести. Вопрос о том, не повесть ли «Война и мир», рассматривался Л. Толстым. Он подробно отвергает это название, но не ссылкой на размер произведения. Он пишет в черновиках: «Повестью же я не могу назвать моего сочинения потому, что я не умею и не могу заставлять действовать мои лица только с целью доказательства или уяснения какой нибудь одной мысли или ряда мыслей»[3].

---

[1] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. II. СПБ, 1900, стр. 199.

[2] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. V. СПБ, 1901, стр. 260—261.

[3] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13. М., Гослитиздат, 1949, стр. 55.

С этой точки зрения «Севастопольские рассказы», несмотря на свое название, — повести.

Обращаю внимание на то, что М. Горький четырехтомное произведение «Жизнь Клима Самгина» называет повестью.

«Герой нашего времени» Лермонтова укладывается в колоссальные рамы, созданные движением великой русской литературы. Аналитическая форма этого произведения связана с вещами Гоголя, хотя не повторяет способа их сюжетного построения.

«Герой нашего времени» начат в 1837 году, закончен в 1839 году. Книга как единое целое появляется в апреле 1840 года; во втором издании имеется предисловие, в котором Лермонтов отвечает критикам.

Как же построено это произведение?

Мы видим героя сперва в рассказе Максима Максимыча, затем он бегло показан в восприятии автора предисловия, далее следует собственный рассказ героя об одном из моментов его жизни. Все кончается рассказом «Фаталист» и философской репликой Максима Максимыча. Белинский писал: «Тут нет ни страницы, ни слова, ни черты, которые были бы наброшены случайно. . .»

«Герой нашего времени» не собрание повестей, а система повестей, и Белинский в статье своей называет это произведение романом. Он говорит в то же время о «полноте драматического движения, заметного в повестях Лермонтова».

Эта полнота достигается многократным осмысливанием действий героя.

Именно герой — тип — является основой данного произведения Лермонтова. Раскрытие героя является основной целью произведения, в котором «событие развертывается из идеи, как растение из зерна» [1].

Это — цель всей системы повестей; она определяет и построение сюжета. Все остальные герои сгруппированы вокруг главного героя, относясь к нему кто с любовью, кто с ненавистью.

---

[1] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. V. СПБ, 1901, стр. 296, 318.

Герой повести, как об этом еще говорил Белинский, является в «Бэле» каким-то «таинственным лицом». Героиня повести раскрыта до конца, но герой как будто бы показывается под вымышленным именем, чтобы его не узнали.

Таким мы видим его и в отрывке «Максим Максимыч». В «Тамани» на первом плане обрисованы происшествия, характер героя еще не раскрылся перед нами.

Наконец в повести «Княжна Мери» характер героя выступает во всей полноте. Повесть «Фаталист» возвращает нас к началу: это жизнь Печорина в крепости. Снова показан Максим Максимыч; духовный мир героя раскрыт здесь мало, мы только ясно видим его игру с жизнью.

Повести в целом дают политическую разгадку образа Печорина. Весь спор вокруг Печорина, возникший в эпоху напечатания вещи и продолжавшийся после, — спор политический.

Для Белинского Печорин человек великих сил, но человек, не имеющий места в той среде, в которой он принужден жить. В том обществе, в котором показан Печорин, герой одинок, люди смотрят на него, «как зритель на актеров, то аплодируя, то шикая».

Сам Печорин созрел для новых чувств и новых дум, он презирает старое, а нового вокруг он еще не видит.

Белинский, заявив, что Лермонтов — поэт новой эпохи, что его поэзия — новое звено в развитии общества, делает примечание:

«Заметим для бо́льшей ясности и «точности», что, говоря об обществе, мы разумеем только чувствующих и мыслящих людей нового поколения».

Вопрос о «нравственности» героя, о характере и степени его «положительности» есть тоже вопрос политический, и он со всей остротой встал в передовой русской литературе на переломе от 30-х к 40-м годам в связи с появлением «Героя нашего времени».

Сам Лермонтов не называет своего героя положительным; в предисловии он писал: «Недавно я узнал,

что Печорин, возвращаясь из Персии, умер. Это известие меня очень обрадовало: оно давало мне право печатать эти записки...» — и т. д.

Конечно, в этих словах Лермонтова есть доля иронии, но предисловие в целом далеко не иронично. Оно заканчивается так: «Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина? — Мой ответ — заглавие этой книги. — «Да это злая ирония!» — скажут они. — Не знаю».

Это «не знаю» после того, как сам автор столько говорил о своем герое, — очень любопытно.

Белинский писал:

«Итак — «Герой нашего времени» — вот основная мысль романа. В самом деле, после этого весь роман может почесться злою ирониею, потому-что большая часть читателей наверное воскликнет: «Хорош же герой!» — А чем же он дурен? — смеем вас спросить» [1].

Хорош или дурен Печорин — можно решить, только политически оценив его.

Белинский судил Печорина с точки зрения высших требований своей эпохи.

«Его, во многих отношениях, дурное настоящее, — писал он, — обещает прекрасное будущее. Вы восхищаетесь быстрым движением парохода, видите в нем великое торжество духа над природою? — и хотите потом отрицать в нем всякое достоинство, когда он сокрушает, как зерно жерновов, неосторожных, попавших под его колеса: не значит ли это противоречить самим себе? опасность от парохода есть результат его чрезмерной быстроты; следовательно, порок его выходит из его достоинства» [2].

Белинский принимал Печорина, так как знал, что тот должен измениться, раскрыться, ярко проявить свои скрытые силы. Он знал, что герой раскрыт не до конца.

Лермонтов писал:

---

[1] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. V. СПБ, 1901, стр. 364.

[2] Там же, стр. 365—366.

«Я поместил в этой книге только то, что относилось к пребыванию Печорина на Кавказе; в моих руках осталась еще толстая тетрадь, где он рассказывает всю жизнь свою. Когда-нибудь и она явится на суд света; но теперь я не смею взять на себя эту ответственность...»

Лермонтов, очевидно, намекал здесь на цензурную невозможность раскрыть полностью жизнь Печорина.

Белинский отвечал Лермонтову, выдвигая возможную интерпретацию темы:

«Благодарим автора за приятное обещание, но сомневаемся, чтоб он его выполнил: мы крепко убеждены, что он навсегда расстался с своим Печориным... Если же г. Лермонтов и выполнит свое обещание, то мы уверены, что он представит уже не старого и знакомого нам... а совершенно нового Печорина, о котором еще можно много сказать. Может быть, он покажет его нам исправившимся, признавшим законы нравственности, но верно уж не в утешение, а в пущее огорчение моралистов... А может быть и то: он сделает его и причастником радостей жизни, торжествующим победителем над злым гением жизни» [1].

Как видим, Белинский допускал и то, что Печорин может еще стать «торжествующим победителем».

Чернышевский учился у Лермонтова психологическому анализу, проявившемуся в изображении характера Печорина. Он одним из первых понял и подчеркнул художественную и нравственную силу русской литературы, сказывающуюся и в этом анализе. Он поставил в связь анализ Л. Толстого с лермонтовским анализом и обобщил свои наблюдения: «Никогда общественная нравственность не достигала такого высокого уровня, как в наше благородное время, — благородное и прекрасное, несмотря на все остатки ветхой грязи, потому что все силы свои напрягает оно, чтобы омыться и очиститься от наследных грехов» [2].

---

[1] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. V. СПБ, 1901, стр. 371—372.

[2] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III. М., Гослитиздат, 1947, стр. 427,

На вопрос о том, что такое Лермонтов и что такое Печорин, нельзя ответить, не учитывая смены этапов в русском освободительном движении.

В. И. Ленин писал в статье «Памяти Герцена»:

«Чествуя Герцена, мы видим ясно три поколения, три класса, действовавшие в русской революции. Сначала — дворяне и помещики, декабристы и Герцен. Узок круг этих революционеров. Страшно далеки они от народа. Но их дело не пропало. Декабристы разбудили Герцена. Герцен развернул революционную агитацию.

Ее подхватили, расширили, укрепили, закалили революционеры-разночинцы, начиная с Чернышевского и кончая героями «Народной Воли». Шире стал круг борцов, ближе их связь с народом. «Молодые штурманы будущей бури» — звал их Герцен. Но это не была еще сама буря.

Буря, это — движение самих масс» [1].

Герцен — дворянин, так же как декабристы дворяне; Печорин тоже дворянин и потому далек от народа. Но образ Печорина сыграл важную роль в подготовке нового поколения, выступившего вслед за декабристами.

Лишь поставивши Печорина в определенный исторический ряд, мы поймем значение этого образа.

Передовые русские люди, люди, обращенные к будущему, отмечали в Печорине его мятежный дух, его отрицательное отношение к окружающей действительности. Люди, обращенные к прошлому, люди реакционной ориентации, отвергали образ Печорина, пытаясь доказать, во-первых, что этот образ не национален, а во-вторых, что Печорин и человек-то никчемный. Еще при жизни Лермонтова Шевырев объявил Печорина безнравственным и порочным явлением, а главное — явлением не существующим в русской жизни, принадлежащим «...миру мечтательному, производимому в нас ложным отражением Запада».

Булгарин писал в 1840 году:

«Главное действующее лицо романа Печорин не

---

[1] В. И. Ленин. Сочинения, изд. 4-е, т. 18, стр. 14—15.

есть лицо новое и невиданное: Печорин не типичен для русского быта и русского общества. Запад организовал эти холодные существа и заразил их язвою эгоизма...»[1]

Враждебно отзывался о романе Лермонтова и самом писателе Николай I. В письме к жене от 24 июня 1840 года царь писал о «большой испорченности автора».

Что такое Печорин, каково его место в русской истории, каково политическое его значение, об этом хорошо сказал Герцен:

«Онегин... это — человек, испытывающий жизнь до самой смерти и который желал бы попробовать смерть, чтобы посмотреть, не лучше ли она жизни... Он всегда чего-то ожидал, как мы все, потому что у человека нет достаточно безумия, чтобы верить в продолжительность теперешнего положения в России... Ничто не пришло, а жизнь уходила...

Чацкий, герой знаменитой комедии Грибоедова, это — Онегин — резонер, его старший брат.

«Герой нашего времени» Лермонтова — его младший брат».

«Он всецело принадлежит к нашему поколению. Мы все, наше поколение, были слишком юны, чтобы принимать участие в 14 декабря. Разбуженные этим великим днем, мы видели только казни и ссылки. Принужденные к молчанию, сдерживая слезы, мы выучились сосредоточиваться, скрывать свои думы, — и какие думы!»[2]

Желание, по выражению Герцена, «попробовать смерть» велико и у Печорина.

В рассказе «Тамань» герой легко и бесполезно рискует жизнью. В рассказе «Княжна Мери» Печорин ставит на дуэли такие условия, которые должны кончиться для одного из дуэлянтов смертью. Он предлагает для поединка площадку на вершине утеса. Перед дуэлью доктор еще раз предупреждает Печорина о

---

[1] «Северная пчела», 1840, № 246.

[2] А. И. Герцен. Полное собрание сочинений и писем, под ред. М. К. Лемке, т. VI. Петроград, 1919, стр. 355, 356, 374.

заговоре и напоминает ему, что в пистолете нет пули. Печорин отвечает:

«...Какое вам дело? Может быть, я хочу быть убит...»

В последнем рассказе «Фаталист» Печорин еще раз рискует жизнью. В своем журнале он записывает: «подобно Вуличу, я вздумал испытать судьбу».

Печорин враждебен обществу, которое его окружает. Это общество может предоставить ему лишь право грабить крестьян. Печорин откровенно презирает окружающих, «однако, — говорит Герцен, — в этом-то обществе он осужден жить, так как народ еще более от него отдален».

В этом драма Печорина, но это не вина, а беда его.

Повести в своей совокупности образуют цельное произведение; в каждой отдельной повести свои герои; один только Максим Максимыч показывается несколько раз: в «Бэле», в «Максиме Максимыче» и мельком в «Фаталисте». Остальные герои существуют каждый только в одной из повестей, причем существуют только рядом, в соотношении с Печориным; их сопоставление с Печориным и образует сюжеты отдельных частей романа.

«Бэла» — отдельная повесть, со своим особенным сюжетом, со своими героями. Она введена в роман как бы путем случайного рассказа Максима Максимыча о чеченце. Образ Печорина и обстановка захолустной крепости даны нам в восприятии Максима Максимыча. Старый капитан присутствует на всем протяжении рассказа и определяет своим жизнеотношением его стиль. Однако то, что «Бэла» это рассказ Максима Максимыча, не всегда выдержано. Иногда в рассказе Максима Максимыча прорываются черты романтической повести. Песнь Казбича переведена стихами; впрочем, к этому сделана специальная оговорка, но и вся часть повести вокруг песни литературно условна. Описание часто неточно и противоречит практическому восприятию Максима Максимыча. Например, пишется: «Меня! — крикнул Азамат в бе-

шенстве, и железо детского кинжала зазвенело об кольчугу».

То, что сцена дается в пересказе капитана, забыто, описание не точно.

На самом деле железный кинжал не зазвенит, ударившись о кольчатую кольчугу, а заскрежещет.

Сравним это типично «романтическое» описание с описанием в «Фаталисте»: Максим Максимыч говорит о Вуличе, который стрелял в себя из азиатского пистолета:

«...Впрочем, эти азиятские курки часто осекаются, если дурно смазаны, или недовольно крепко прижмешь пальцем. Признаюсь, не люблю я также винтовок черкесских; они как-то нашему брату неприличны: приклад маленький, — того и гляди, нос обожжет... Зато уж шашки у них — просто мое почтение!»

Это слова совсем другого человека.

Молодой Чернышевский обратил внимание на разностильность «Бэлы». Он записал в «Дневнике» 29 июля 1848 года: «Прочитал половину «Бэлы». Показалось, что там есть в речах, которые приписываются Азамату и Казбичу, реторика, которой решительно не должно и которая не идет к Максиму Максимовичу... Это пышное высказывание чувств мне кажется приторным...» [1]

Следующая часть произведения — «Максим Максимыч» — Белинским характеризована как очерк, как «отрывок из жизни человека». В центре ее характер Максима Максимыча, раскрывающийся в его встрече с Печориным. В конце этой части рассказчик получает от старика «журналы Печорина». Сам Печорин уже не интересуется ими. Он охладел не только к Максиму Максимычу, но и ко всему своему прошлому.

Дальше из случайно брошенной фразы рассказчика мы узнаем о смерти Печорина в Персии и начинаем читать его дневники. Автор дает к ним предисловие, как бы заново начиная произведение.

Вторая часть состоит из трех повестей: «Тамань», «Княжна Мери» и «Фаталист».

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. I. М., Гослитиздат, 1939, стр. 59.

«Княжна Мери» заключает в себе много страниц, посвященных самоанализу Печорина, и в данном отношении — это новое слово в русской литературе. В то же время в этой повести больше всего «сюжета» в старом смысле этого слова, то есть в смысле всякого рода условностей. В ней есть интрига и довольно традиционная.

Печорин все время подслушивает, подсматривает. Приведу несколько цитат:

«Я подошел ближе и спрятался за угол галлереи».

«Высокий куст закрывал меня от них, но сквозь листья его я мог видеть все».

«Я слез и подкрался к окну; неплотно притворенный ставень позволил мне видеть пирующих и расслушать их слова».

«Судьба вторично доставила мне случай подслушать разговор».

Подслушивает и Вернер.

Условность интриги увеличивается тем, что сам Печорин как бы сознает заданность своего поведения. Он говорит: «Завязка есть! . . об развязке этой комедии мы похлопочем». Но это встречается, главным образом, в повести «Княжна Мери».

Белинский пишет: «Эта повесть разнообразнее и богаче всех других своим содержанием, но за то далеко уступает им в художественности формы» [1]. Элементов новизны в этой повести меньше, характеры в ней — «. . .очерки, или силуэты, и только разве один — портрет».

Новое искусство прозы, без интриги, здесь проявилось еще не в полной мере.

Повести не исчерпывают всей биографии Печорина.

Печорин — герой, часть биографии которого утаена, причем ясно, что эта часть очень значительная.

Сюжетное построение «Героя нашего времени» чрезвычайно просто, и эту простоту и естественность отмечал еще Белинский. Незаметно включается в повествование в качестве рассказчика Максим Максимыч;

---

[1] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. V. СПБ, 1901, стр. 327.

он начинает свой рассказ как будто случайно. Разговор о вреде вина переходит на как будто не идущее к делу описание наружности одного из офицеров:

«Раз, осенью, пришел транспорт с провиантом: в транспорте был офицер, молодой человек лет двадцати пяти... Он был такой тоненький, беленький, на нем мундир был такой новенький, что я тотчас догадался, что он на Кавказе у нас недавно...»

Только в ответ на вопрос слушателя сообщается фамилия офицера — Печорин. Рассказ начат неожиданно и стремительно; ведется он просто, коротко и даже как будто небрежно.

В числе средств художественного повествования Лермонтов использует прием временны́х перестановок.

В первой повести «Героя нашего времени» эпизоды следуют в таком порядке: описание переезда через перевал, встреча рассказчика с Максимом Максимычем, ночевка в горах, начало рассказа штабс-капитана, новый путь в горах, капитан досказывает историю Бэлы.

Мы говорили уже, что в повести «Бэла» история любви Печорина к черкешенке рассказана простодушным Максимом Максимычем.

Герои повести находятся между собой в сложных жизненных отношениях. Из рассказа Максима Максимыча мы видим, что старик любит Бэлу. Он и сам проговаривается об этом: «Еще, признаться, меня вот что печалит: она перед смертью ни разу не вспомнила обо мне; а, кажется, я ее любил как отец... Ну, да бог ее простит!.. И вправду молвить: что ж я такое, чтоб обо мне вспоминать перед смертью?..»

Скрытая любовь делает Максима Максимыча особенно мягким; не только Бэла для него становится дочерью, но и о Печорине он говорит как о родном сыне. Это углубляет анализ характера Печорина. При появлении Печорина, сопоставляя реального Печорина с рассказом о нем Максима Максимыча, мы узнаем многое не только о Печорине, но и о самом Максиме Максимыче. Мы как бы заново видим героя. Печорин не только постарел за пять лет, он иначе увиден. Белизна лица и чистота костюма разгаданы иначе: вначале это признаки юноши, теперь это признаки избало-

ванного жизнью аристократа: «...пыльный бархатный сюртучок его, застегнутый только на две нижние пуговицы, позволял разглядеть ослепительно-чистое белье, изобличавшее привычки порядочного человека; его запачканные перчатки казались нарочно сшитыми по его маленькой аристократической руке, и когда он снял одну перчатку, то я был удивлен худобой его бледных пальцев».

И действует теперь Печорин иначе, чем в рассказе Максима Максимыча. Друзья почти ссорятся. Штабс-капитан огорчается; говорит с рассказчиком, как с двойником Печорина:

«Вы молодёжь светская, гордая: еще пока здесь под черкесскими пулями, так вы туда-сюда...»

Дальше следует журнал Печорина; первая часть его — «Тамань».

«Тамань» — образец прозы без подробностей, без психологических деталей, но через само описание, данное с географической точностью, все время виден герой, хотя, казалось бы, он ничего не рассказывает о себе, ни в чем еще не признается, все его внимание обращено на унылую обстановку приморского городишка. Но эти сдержанность и точность рассказа, какое-то отсутствие самозаинтересованности и даже чувства самосохранения у рассказчика подчеркивают характер сильный, бесстрашный и глубоко разочарованный.

В «Тамани» Печорин показан человеком необыкновенного спокойствия и хладнокровия. Поэтому впоследствии всякое переживание его и минуты его отчаяния воспринимаются нами как трагедия.

В «Княжне Мери» Печорин сам ведет интригу: рискует жизнью и делает все, что сделал бы на его месте влюбленный человек. Но он не любит княжну Мери — он любит другую; общество, которое его окружает, он ненавидит и из презрения к нему и чувства усталости готов даже дать убить себя на дуэли.

В повести «Фаталист» тоже как будто ничего особенного не происходит. Поручик Вулич храбр, говорит резко, но мало, вина не пьет, любви не знает. Он игрок и, играя, ставит на карту жизнь. Его заклад прини-

мает Печорин, поставив двадцать червонцев против жизни Вулича. Вулич остается жить — пистолет дал осечку. Потом Вулича убивают случайно, и тогда Печорин как будто продолжает его игру. Играя с жизнью, он принимает участие в аресте казака. «Выстрел раздался у меня над самым ухом, пуля сорвала эполет. Но дым, наполнивший комнату, помешал моему противнику найти шашку, лежавшую возле него. Я схватил его за руки... Народ разошелся, офицеры меня поздравляли — и точно, было с чем».

Повесть заканчивается разговором Максима Максимыча с Печориным. Старый кавказец дает бытовое истолкование всему, что произошло. Крепость и Максим Максимыч несколько раз упоминаются в повести, укрепляя ее реалистический фон.

В одном из напряженнейших мест в повести «Княжна Мери» Лермонтов напоминает нам, что события уже прошли и Печорин пишет свои записки в крепости:

«Вот уже полтора месяца, как я в крепости N; Максим Максимыч ушел на охоту... я один; сижу у окна; серые тучи закрыли горы до подошвы; солнце сквозь туман кажется желтым пятном. Холодно; ветер свищет и колеблет ставни... Скучно!.. Стану продолжать свой журнал, прерванный столькими странными событиями.

Перечитываю последнюю страницу: смешно! — Я думал умереть; это было невозможно: я еще не осушил чаши страданий, и теперь чувствую, что мне еще долго жить».

Это напоминание переосмысливает повесть «Княжна Мери», заставляет нас сопоставить ее с «Бэлой», которую мы уже знаем, и в то же время создает временну́ю перестановку, превращая драматический конец повести в рассказ о прошлом.

Если расположить повести, из которых составлен «Герой нашего времени», хронологически, то получается такая картина: Печорин отправлен на Кавказ («Тамань»), попадает в Пятигорск — следуют события, рассказанные в «Княжне Мери»; за дуэль Печорина отправляют в глухую крепость — там происходят

события, о которых рассказывается в «Бэле»; там же происходит, очевидно после смерти черкешенки, спор Печорина с Вуличем; после этого Печорин проездом в Персию встречается с Максимом Максимычем; возвращаясь из Персии, Печорин умирает.

Временные перестановки дают читателю возможность все время сравнивать разные состояния души Печорина в разные моменты его жизни.

Печорин, встретившийся с Максимом Максимычем, — это как бы пепел того человека, который когда-то находил интерес в том, чтобы дразнить Грушницкого, и, вспоминая о Вере, пытался любить черкешенку.

II

Показу героя подчинены описания.

В повести «Бэла» описание почти отсутствует, и это соответствует характеру рассказчика — Максима Максимыча.

Обстановка в «Тамани» описана сухими, точными, как будто совсем лишенными эмоциональных оценок словами.

Описания в «Княжне Мери» конкретны, лиричны; они раскрывают глубокую, тоскующую любовь героя к жизни.

Лермонтов воспринял труд Пушкина, труд Гоголя; труд Лермонтова восприняли Тургенев, Толстой, Чехов.

Пушкинская манера описания, его прием выделения главного признака предмета широко использованы в «Герое нашего времени».

Лермонтов как бы проехал путем Пушкина, повторяя его маршрут из «Путешествия в Арзрум». В описаниях Лермонтова, как и у Пушкина, применяются лишь самые простые прилагательные: вершины гор названы темносиними, небосклон — бледным, про камни говорится, что они голы и черны.

Вот описание горы перед переменой погоды:

«И в самом деле, Гуд-Гора курилась; по бокам ее ползали легкие струйки облаков, а на вершине лежала

черная туча, такая черная, что на темном небе она казалась пятном».

По бокам горы восходят токи воздуха; струйки пара, сливаясь, курясь, ползут вверх. Это точная картина рождения облаков.

Точность передачи того, как выглядит туча, приставшая к вершине горы, достигается здесь сравнением двух цветов — черного и темного. Чернота тучи подчеркнута тем, что она темнее темного неба.

В историю Бэлы включено описание перевала через горы, но оно дано с точки зрения путешественника-писателя. Вершина Гуд-Горы описывается вторично; теперь над ней висит серое облако; описывается небо; затем идет описание Койшаурской долины. Это описание по своему словарю отличается от точных географических справок, данных тут же, рядом, и такое разнообразие описания вносит в произведение массу живых красок.

Описание горы дано не само по себе, а в оценке Максима Максимыча.

Вместе с тем картина долины как бы напоминает нам о Кавказе как родине Бэлы:

«. . .голубоватый туман скользил по ней, убегая в соседние теснины от теплых лучей утра; направо и налево гребни гор, один выше другого, пересекались, тянулись, покрытые снегами, кустарником; вдали те же горы, но хоть бы две скалы похожие одна на другую, — и все эти снега горели румяным блеском так весело, так ярко, что, кажется, тут бы и остаться жить навеки. . .»

Описание Койшаурской долины очень любопытно: в этом отрывке нов самый прием описания.

Лермонтов видит долину с того места, с которого ее описал уже Пушкин в «Путешествии в Арзрум».

Лермонтов посылал свои стихи в «Современник» Пушкина и, конечно, читал пушкинский журнал самым внимательным образом.

Пушкинское описание тематично; Пушкин описал сперва въезд в горы, затем картину самих гор и потом выезд из гор. Он отбирает в описании то, что нужно для определенной темы.

Лермонтов как бы задерживается в описании; он говорит перед описанием:

«Тот, кому случалось, как мне, бродить по горам пустынным и долго-долго всматриваться в их причудливые образы... тот, конечно, поймет мое желание передать, рассказать, нарисовать эти волшебные картины».

Пушкин дает только одно прилагательное, связанное с цветом: «серебряная» (Арагва); у Лермонтова: «облако серое», «на востоке все... ясно и золотисто», «Арагва серебряная», «туман голубоватый», подробно описаны горы, снега «горят румяным блеском», гора «темносиняя», над солнцем «кровавая полоса».

Характер описаний у Лермонтова крайне разнообразен.

В «Тамани» мы видим прямое развитие пушкинского описания, и это описание в дальнейшем будет воспринято Чеховым.

Описание перевала расчленено; оно основано на внимательном разглядывании предмета и по-иному связано с переживаниями героя.

Эта манера описания найдет немало последователей и поможет Тургеневу дать картины русской природы. И описание Тамани и описание перевала психологизированы. Печорин как бы неохотно видит глухой городок: он едет по казенной надобности, в ссылку, внешние впечатления затрагивают его как бы насильно.

На перевале рассказчик и Максим Максимыч ощущают Кавказ как свою вторую родину.

Затем Лермонтов возвращается к повествованию.

Вслед за авторским отступлением идет больше чем на страницу точное географическое описание с филологической справкой о том, как надо произносить — «Чертова Долина» или «Чортова Долина». Описание ведется в стиле путевых набросков, причем приводятся цифры и даты.

Пушкинская точность определений, пушкинское умение давать в описаниях пространство, выделять такое прилагательное, давать такую черту, которые заменяют целое описание, получают у Лермонтова свое дальнейшее развитие.

Проанализируем один отрывок из «Героя нашего времени».

У Лермонтова в описаниях все время дается как бы два плана: близкий и дальний, как бы географический. Так, бытовая встреча Максима Максимыча с рассказчиком происходит на фоне описания перевала через Главный Кавказский хребет.

В «Княжне Мери» герой сам рассказывает о том, как он выглядит в костюме кабардинца, рассказывает о своей посадке; после этого происходит встреча Печорина с княжной; княжна принимает его за черкеса. Печорин отвечает по-французски: «Не бойтесь, сударыня, — я не более опасен, чем ваш кавалер».

В этой сцене дано столкновение: Печорин — Грушницкий. Затем идет описание:

«Поздно вечером, то есть часов в одиннадцать, я пошел гулять по липовой аллее бульвара. Город спал, только в некоторых окнах мелькали огни. С трех сторон чернели гребни утесов, отрасли Машука, на вершине которого лежало зловещее облачко; месяц подымался на востоке; вдали серебряной бахромой сверкали снеговые горы. Оклики часовых перемежались с шумом горячих ключей, спущенных на ночь. Порою звучный топот коня раздавался по улице, сопровождаемый скрыпом нагайской арбы и заунывным татарским припевом».

С. Дурылин в книге «Как работал Лермонтов» указывал, что первая половина описания построена на зрительном впечатлении, а вторая — на слуховых.

Возможно, что дело обстоит сложнее.

Вначале дается картина ближнего окружения Печорина — город; затем ближние утесы и горы; упомянуто облако. Дальше меняется освещение: восходит месяц. Границы ви́дения раздвигаются, следует описание Главного Кавказского хребта. При свете месяца горы кажутся сдвинутыми, не виден их рельеф, грани их воспринимаются не стереометрически, не как форма, а как линии. Эти линии переходят в блестящую грань льдов.

«Серебряная бахрома» — это весь хребет Кавказа в ночном освещении, когда видны только грани горы.

Дальше входят звуковые впечатления: оклики часовых — признак военного города; шум ключей, праздно бегущих ночью, — это шум курортного города; скрип арбы и татарский напев — это детали Кавказа.

Вещи не описываются, а как бы отражаются в словах своими самыми существенными признаками; остальное дорисовывает воображение читателя.

В то же время природа, обстановка даются в ощущении героя, проясняя его характер. Так, например, описание утра дуэли подчеркивает, как глубоко Печорин любит жизнь. А это в свою очередь меняет значение его риска во время дуэли и наше отношение к нему.

«Я не помню утра более голубого и свежего! Солнце едва выказалось из-за зеленых вершин, и слияние первой теплоты его лучей с умирающей прохладой ночи наводило на все чувства какое-то сладкое томление; в ущелье не проникал еще радостный луч молодого дня; он золотил только верхи утесов, висящих с обеих сторон над нами; густолиственные кусты, растущие в их глубоких трещинах, при малейшем дыхании ветра осыпали нас серебряным дождем. Я помню, — в этот раз, больше чем когда-нибудь прежде, я любил природу».

Может быть, вершиной гениальной лермонтовской прозы являются пейзажи в «Тамани». Здесь голос самого Печорина звучит впервые. Мы только что видели его надменным, неприветливым, обидевшим товарища, но «журналы» рисуют нам грустного, все хорошо понимающего и ничем не очарованного человека.

Сдержанность Печорина, приглушенность его восприятий, трезвость ви́дения придают пейзажу новый характер.

А. П. Чехов говорил про «Тамань»:

«Я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова. Я бы так сделал: взял его рассказ и разбирал бы, как разбирают в школах, по предложениям, по частям предложения. Так бы и учился писать» [1].

Возьмем одно из описаний:

---

[1] Из воспоминаний о Чехове. «Русская мысль», 1911, № 10, стр. 46.

«Полный месяц светил на камышевую крышу и белые стены моего нового жилища; на дворе, обведенном оградой из булыжника, стояла избочась другая лачужка, менее и древнее первой. Берег обрывом спускался к морю почти у самых стен ее, и внизу с беспрерывным ропотом плескались темносиние волны. Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию, и я мог различить при свете ее, далеко от берега, два корабля, которых черные снасти, подобно паутине, неподвижно рисовались на бледной черте небосклона».

Описание строится на выделении главных черт предмета. Художник стремится к «нагой простоте». Все сказано заново простыми словами: «Бледная черта небосклона», вода названа покорной луне стихией: луна и море связаны приливами.

Печорин внешне кажется избалованным барином, который неизвестно почему и для чего рискует жизнью.

Но Белинский разгадал сущность этого характера. Он писал о Печорине:

«Дух его созрел для новых чувств и новых дум, сердце требует новой привязанности: действительность — вот сущность и характер всего этого нового. Он готов для него; но судьба еще не дает ему новых опытов, и презирая старые, он все-таки по ним же судит о жизни» [1].

Построение «Героя нашего времени» основано на исследовании характеров, на противопоставлении их друг другу. Дальнейшее развитие сюжета этого типа мы находим в «Севастопольских рассказах» Толстого. «Севастопольские рассказы» — это система повестей с разнообразными героями. Но у Лермонтова все герои расположены вокруг Печорина, который является основным выразителем духа времени; этого героя Лермонтов объяснял и оправдывал. Толстой же так заканчивает свою повесть «Севастополь в мае»:

«Где выражение зла, которого должно избегать? Где выражение добра, которому должно подражать в

---

[1] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. V. СПБ, 1901, стр. 354.

этой повести? Кто злодей, кто герой ее? Все хороши и все дурны...

Герой же моей повести, которого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей красоте его, и который всегда был, есть и будет прекрасен, — правда» [1].

Лермонтовская проза дала чрезвычайно много для всей последующей русской классической прозы.

Чернышевский в статье о Л. Н. Толстом указывал, что всего более Толстого интересует «...сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души, чтобы выразиться определительным термином». Элементы такого анализа были у Лермонтова.

Влияние Лермонтова заметно и в сюжетном построении «Севастопольских рассказов» Толстого. Без Лермонтова непонятен и сюжет «Записок из Мертвого дома» Достоевского. Последний широко использовал опыт системы повестей.

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 4. М., Гослитиздат, 1935, стр. 59.

И. С. ТУРГЕНЕВ

Поймете ли вы требование времени, сумеете ли воспользоваться тем положением, в которое вы поставлены теперь, — вот в чем теперь для вас вопрос о счастии или несчастии навеки.

Н. Г. Чернышевский

Печатанию «Записок охотника» предшествовало появление ряда иллюстрированных сборников, в том числе и издаваемых Некрасовым. В предисловии к одному из таких изданий с названием «Физиология Петербурга» Белинский писал:

«Что касается лично до составителей этой книги, — они совершенно чужды всяких притязаний на поэтический или художественный талант; цель их была самая скромная — составить книгу, в роде тех, которые так часто появляются во французской литературе. . .» [1]

Книги, внешне похожие на французское иллюстрированное собрание фельетонов, у нас существовали. В 1841 году вышел сборник с хорошими иллюстрациями «Наши, описанные с натуры русскими». Для него Лермонтов готовил статью «Кавказец». Среди иллюстраторов работал Шевченко.

В статье «Кавказец» есть уже реалистические

---

[1] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. XII. Гиз. М.—Л., 1926, стр. 484.

черты характера русского офицера, служащего на Кавказе, который более полным, конкретным и типическим образом был дан Лермонтовым в Максиме Максимыче из «Героя нашего времени».

Очерки, напечатанные в сборнике «Наши, описанные с натуры русскими», неравноценны. Предполагалось, что издание будет выходить выпуск за выпуском. Однако сборник прекратил свое существование на первом выпуске, будучи запрещен цензурой.

Целый ряд сборников задумывал Некрасов. В этих альманахах большую роль должна была занять реалистическая иллюстрация; в издании принимали участие такие художники, как Агин, Федотов.

Враждебный лагерю демократов критик сразу подметил реалистическую направленность некрасовского издания. Ф. Булгарин в фельетоне «Журнальная всякая всячина» писал, разбирая вещь Некрасова, опубликованную в «Физиологии Петербурга»:

«...читатели наши знают, что Г. Некрасов принадлежит к новой, т. е. натуральной литературной школе, утверждающей, что должно изображать природу без покрова. Мы, напротив, держимся правила, изложенного в книге: Поездка в Ревель: «Природа тогда только хороша, когда ее вымоют и причешут» [1].

К этому времени русский очерк имел уже свою богатую традицию и был осознан как своеобразный жанр со своей тематикой. Один из очеркистов, Я. Бутков, автор книги «Петербургские вершины», писал об очерке (1845):

«И там же во мраке неведомой Петербургу существенности, иногда пронзительною молниею блещет мысль, которая, будучи выражена не нашим словом, низведена долу, в среду общества, обитающего ближе к земле, сочувствующего земным интересам, быть может, благотворно действовала бы на самое общество: но здесь ей суждено коснеть и исчезать в том же мраке. А если изредка и проскользает она в произве-

---

[1] «Северная пчела», 26/I 1846, № 22. «Журнальная всякая всячина».

дении литературном, то проскользает не иначе, как преследуемою контрабандою, облеченная в странные образы» [1].

Бутков был внешне сравнительно смирным очеркистом. Булгаринская группа поэтому пыталась полемически противопоставить его книги книгам «натуральной школы», так как своих сил у нее не было. Но очерки Буткова имели черты нового.

Бутков писал о жизни городской бедноты и писал не сентиментально, поднимая такие реальные темы, как тему безработицы. Его беднякам нигде не было вакансии: они оказывались лишними даже в сумасшедшем доме и на кладбище.

Благосклонные отзывы о Буткове Булгарина были лицемерием, зато с уважением и высокой оценкой нового явления писал об этом очеркисте В. Белинский.

Выпад Булгарина вызвал ответ Белинского в январском номере «Современника» за 1847 год. В статье «Взгляд на русскую литературу 1846 года» закрепляется программа новой школы русской литературы.

«Так называемую *натуральную школу* нельзя упрекнуть в реторике, разумея под этим словом вольное или невольное искажение действительности, фальшивое идеализирование жизни... За исключением Гоголя, который создал в России новое искусство, новую литературу, и которого гениальность давно уже признана не нами одними и даже не в одной России только, — мы видим в *натуральной школе* довольно талантов, от весьма замечательных до весьма обыкновенных. Но не в талантах, не в их числе видим мы собственно прогресс литературы, а в их направлении, их манере писать. Таланты были всегда, но прежде они *украшали природу, идеализировали действительность,* то есть изображали несуществующее, рассказывали о небывалом; а теперь они воспроизводят жизнь и действительность в их истине» [2].

---

[1] Я. П. Бутков. Петербургские вершины, кн. I—II. СПБ, 1845, стр. XV. «Назидательное слово».

[2] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. X. СПБ, 1914, стр. 396.

Новая школа расширила круг предметов описания, и этот перелом подготовлялся уже много лет.

Белинский ставил перед передовыми писателями задачу показа действительности во всей ее истине и широте.

Сохранился автограф Тургенева, относящийся, вероятно, к 1845 году. В нем имеется перечень сюжетов, которые надо осуществить:

«1) Галерную гавань или какую-нибудь отдаленную часть города. 2) Сенную со всеми подробностями. Из этого можно сделать статьи две или три. 3) Один из больших домов на Гороховой и т. д. 4) Физиономия Петербурга ночью (извозчики и т. д. Тут можно поместить разговор с извощиком). 5) Толкучий рынок с продажей книг и т. д. 6) Апраксин двор и т. д. 7) Бег на Неве (разговор при этом). 8) Внутреннюю физиономию русских трактиров. 9) Какую-нибудь большую фабрику со множеством рабочих[1] (песельники Жукова) и т. д. 10) О Невском проспекте, его посетителях, их физиономиях, об омнибусах, разговоры в них и т. д.»

Возможно, что этот перечень был не только списком вещей, которые хотел написать сам Тургенев, но и перечислением тем, на которые предполагалось заказать очерки другим авторам. Здесь организация дела играла гораздо бо́льшую роль, нежели в других видах литературы, и тема нередко переходила от автора к автору. Например, тема «Галерная гавань» была осуществлена Панаевым в очерках.

Тема «Один из больших домов на Гороховой» оказалась осуществленной в «Петербургских углах» (1845). Тема «букиниста» попала в стихотворения Некрасова.

В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» Белинский, говоря о натуральной школе, подчеркивает ее происхождение от Гоголя.

Слова «натуральный», «натура» бытовали в России давно и попали в русский академический словарь в 1814 году.

Мы уже видели, что Пушкин употреблял этот тер-

---

[1] Речь идет о Табачной фабрике — крупном промышленном предприятии того времени. — *В. Ш.*

мин несколько иронически. Булгарин назвал писателей-реалистов «натуральной школой», стремясь этим снизить значение школы и навязать ей ложный оттенок какого-то заимствования из иностранного, от каких-то писателей «друзей натуры».

Белинский полемически принял название «натуральная школа», но вложил в него, как и в определение «натуры», совсем другой смысл. «Натура» у него — это верность действительности и критическое отношение к действительности. «Натуральная школа» у Белинского — это литература критического реализма, имеющая в России глубокие национальные корни.

Великий критик пишет о русской литературе:

«Она началась натурализмом: первый светский писатель был сатирик Кантемир... он умел остаться оригинальным, потому что был верен натуре и писал с нее» [1].

Термин тем не менее имеет скорее полемическое значение, и уже Чернышевский им не пользуется и говорит не о «натуральной школе», а о гоголевском периоде русской литературы, причем анализ этой «школы» Чернышевский построил на анализе всей литературы, непосредственно предшествовавшей Гоголю. Он показал, какие элементы того, что мы теперь называем всеобщим трудом, вошли в творчество Гоголя.

Белинский, может быть, взял выражение «натуральная школа» потому, что этот полемический термин позволял ему порвать всякие связи со школярской поэтикой.

Про Крылова Белинский говорит:

«Это был первый великий натуралист в нашей поэзии. Зато он первый и подвергся упрекам за изображения «низкой природы», особенно за басню «Свинья» [2].

У Пушкина в его поэзии Белинский видит «натуральность», которая «...является не как сатира, не как комизм, а как верное воспроизведение действительности...»

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. XI. Петроград, 1917, стр. 84.

[2] Там же, стр. 85.

Далее Белинский отмечает, что роман русский «...всеми силами стремился к сближению с действительностию, к натуральности»[1]. Белинский полемически переосмыслил, таким образом, термин. Термин «натуральная школа» у Белинского обозначал то, что мы сейчас обозначаем как реалистическое направление в русской литературе.

Вспоминая о выступлении Шевырева против Гоголя, Белинский указывал, что «...автор (Шевырев. — *В. Ш.*) — теоретик и всю жизнь провел в составлении и преподавании разных реторик... Вот почему его особенно поразила в сочинениях Гоголя их полная отрешенность и независимость от всяких школьных правил и преданий...»[2]

Гоголь для Белинского является результатом всего хода русской литературы, «...требовавшимся всем предшествовавшим ея развитием».

Белинский развертывает программу новой прозы и связывает ее с традицией всего того передового, что было в старой русской литературе. Он резко отвечает на протесты против изображения в литературе людей «низкого звания».

«Теперь обвиняют писателей натуральной школы за то, что они любят изображать людей низкого звания, делают героями своих повестей мужиков, дворников, извощиков, описывают *углы,* убежища голодной нищеты и часто всяческой безнравственности»[3].

Белинский утверждает основы эстетики реализма. Напоминая, что первая замечательная русская повесть была написана Карамзиным и что ее героиней была крестьянка — бедная Лиза, критик пишет:

«Но там... все опрятно и чисто, и подмосковная крестьянка не уступит самой благовоспитанной *барышне».*

Новая школа стремилась постичь «возможно близкое сходство изображаемых ею лиц с их образцами действительности».

---

[1] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. XI. Петроград, 1917, стр. 86.

[2] Там же, стр. 88.

[3] Там же, стр. 91.

Выдвинуты новая тематика и новый метод изображения. Для того чтобы отобразить новые стороны действительности, отвергнута «старая пиитика», отвергнут старый сюжет и выдвинуто требование создания художественного типа как основы произведения. Типы в живом сопоставлении и образуют новый сюжет.

В своей статье Белинский выясняет самобытность русской реалистической школы. Он считает нелепой мысль о каком бы то ни было влиянии на нее так называемой французской «неистовой словесности». Вот что он пишет:

«Одни говорят (и очень справедливо на этот раз), что натуральная школа основана Гоголем; другие, отчасти соглашаясь с этим, прибавляют еще, что французская неистовая словесность (лет десять назад тому, как уже скончавшаяся в-мале) еще больше Гоголя имела участия в порождении натуральной школы. Подобное обвинение из рук-вон нелепо: все факты решительно против него. . .

Гораздо вернее всех этих обвинений тот факт, что, в лице писателей натуральной школы, русская литература пошла по пути истинному и настоящему, обратилась к самобытным источникам вдохновения и идеалов, и через это сделалась и современною и русскою» [1].

Статью вторую, «Взгляд на русскую литературу 1847 года», Белинский начинает иначе:

«Роман и повесть стали теперь во главе всех других родов поэзии. В них заключалась вся изящная литература, так-что всякое другое произведение кажется при них чем-то исключительным и случайным» [2].

Но дальше мы видим провозглашение им важности новых жанров.

«. . .теперь, — пишет он, — самые пределы романа и повести раздвинулись: кроме «рассказа», давно уже существовавшего в литературе, как низший и более легкий вид повести, недавно получили в литературе право гражданства так-называемые физиологии, харак-

---

[1] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. XI. Петроград, 1917, стр. 106—107.

[2] Там же, стр. 109.

теристические очерки разных сторон общественного быта. Наконец самые мемуары, совершенно чуждые всякого вымысла, ценимые только по мере верной и точной передачи ими действительных событий, самые мемуары, если они мастерски написаны, составляют как бы последнюю грань в области романа, замыкая ее собою. Что́ же общего между вымыслами фантазии и строго историческим изображением того, что́ было на самом деле? Как что́? — художественность изложения! Недаром же историков называют художниками»[1].

Напоминаем, что историков действительно часто называли художниками, но традиционная поэтика, начиная с Аристотеля, противопоставляла историков художникам.

На определенном этапе литературной борьбы понадобилось выдвинуть на первое место простые, так сказать, мемуарные или исторические изображения конкретных фактов.

Поэтому на первых порах развития новой очерковой литературы преувеличивается, например, значение очеркиста Даля. Однако очень быстро очерковая литература, используя весь опыт предшествующей русской литературы, создает новую литературную форму. Примером такой новой литературной формы и явились «Записки охотника».

В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» Белинский писал о «Записках охотника», которые тогда назывались «Рассказами охотника»:

«Теперь у нас на очереди *Рассказы Охотника,* г. Тургенева. Талант г. Тургенева имеет много аналогии с талантом Луганского (г. Даля). Настоящий род того и другого — физиологические очерки разных сторон русского быта и русского люда. Г. Тургенев начал свое литературное поприще лирическою поэзиею. Между его мелкими стихотворениями есть пьесы три, четыре очень недурных, как например *Старый помещик, Баллада, Федя, Человек, каких много...* Наконец в первой книжке «Современника» за прошлый год

---

[1] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. XI. Петроград, 1917, стр. 109.

был напечатан его рассказ *Хорь и Калиныч*. Успех в публике этого небольшого рассказа, помещенного в смеси, был неожидан для автора и заставил его продолжать рассказы охотника. Здесь талант его обозначился вполне... Он переработывает взятое им готовое содержание по своему идеалу, и от этого у него выходит картина, более живая, говорящая и полная мысли, нежели действительный случай, подавший ему повод написать эту картину; и для этого необходим, в известной мере, поэтический талант»[1].

Как видим, уже при первом появлении великой книги указано было, что в ней содержится нечто иное, чем только «действительный случай».

Белинский принимал участие в создании жанра, к которому принадлежали «Записки охотника». Он сознавал, насколько были они новы сравнительно с очерками из «Физиологии Петербурга».

Очерки, о которых говорит великий критик, не дагерротип, не фотография. Говоря о новой литературе, Белинский напоминает о Брюллове как о портретисте.

Брюллов был реалистом в портрете, давал не только внешнее сходство, но «душу оригинала». Художник, говорит Белинский, «...должен проникнуть мыслию во внутреннюю сущность дела, отгадать тайные душевные побуждения, заставившие эти лица действовать так, схватить ту точку этого дела, которая составляет центр круга этих событий, дает им смысл чего-то единого, полного, целого, замкнутого в самом себе»[2].

Таким образом, для изображения действительности надо понять, что характерно в ней, что в ней типично, и, исходя из этого, понять целостность и оригинальность нового явления.

Тургенев, говорил Белинский, «переработывает взятое им готовое содержание по своему идеалу».

Произведениям Тургенева суждено было стать народными в новом значении этого слова. В рассказе

[1] В. Белинский. Полн. собр. соч., т. XI. Петроград, 1917, стр. 136—137.
[2] Там же, стр. 97.

«Хорь и Калиныч» есть одно замечание по русской истории:

«Всех его расспросов (Хоря. — *В. Ш.*) я передать вам не могу, да и незачем; но из наших разговоров я вынес одно убежденье, которого, вероятно, никак не ожидают читатели, — убежденье, что Петр Великий был по преимуществу русский человек, русский именно в своих преобразованиях. Русский человек так уверен в своей силе и крепости, что он не прочь и поломать себя: он мало занимается своим прошедшим и смело глядит вперед».

Это прямая полемика со славянофилами в истолковании русского национального характера. Возможно, что Тургенев, не без влияния Белинского, целый ряд своих очерков из крестьянской жизни предполагал посвятить выяснению именно этой особенности, свойственной русскому народу и не утраченной им под ярмом крепостного права.

Так с очерками Тургенева в русской литературе утверждались и новая тема и новый жанр, своеобразие которого определялось принципиально новым подходом к теме.

Самый факт указания на богатое разнообразие характеров в народе явился литературным событием. Тургенев с этого и начал описание крестьянской жизни.

Первый рассказ в «Записках охотника» — «Хорь и Калиныч» — по своему содержанию близок к «физиологическому» очерку старого типа. В начале его Тургенев повествует о различии между природой Орловской и Калужской губерний. Описание точно и скупо. Писатель как бы пошел учиться к специалисту-географу. Тургенев сделал то, что намеревался сделать Гоголь, и недаром последний так интересовался дарованием Тургенева.

Описание строится на противопоставлении орловца и калужанина. Противопоставление проведено систематично. Так же описана и природа. «В Орловской губернии последние леса и площадя (идет примечание: «Площадями» называются в Орловской губернии большие сплошные массы кустов. Орловское наречие отличается вообще множеством своебытных, иногда

весьма метких, иногда довольно безобразных, слов и оборотов») исчезнут лет через пять, а болот и в помине нет, в Калужской, напротив, засеки тянутся на сотни, болота на десятки верст...»

Дальше описывается местность, затем «охотник» осматривает усадьбу Хоря, по дороге встречает Калиныча. Сам Хорь появляется только на другой день; его появление, таким образом, подготовлено.

Внешность крестьянина Тургенев описывает в очерке, применяя неожиданные сопоставления, например: «Склад его лица напоминал Сократа: такой же высокий, шишковатый лоб, такие же маленькие глазки, такой же курносый нос».

Совершенно ново в очерке и снисходительное отношение Хоря к барину, который его рассматривает: «Он со мной все как-будто соглашался; только потом мне становилось совестно, и я чувствовал, что говорю не то».

Описание типов дается в «Хоре и Калиныче» как сравнительная характеристика. Тургенев развертывает действие на сопоставлении характеров.

Впоследствии он применит этот способ и в критической статье «Гамлет и Дон-Кихот».

В дальнейших очерках манера описания и анализ предмета повествования изменяется. Иначе описывается природа. В этих описаниях «очерковость» отменяет литературную условность, но теперь здесь уже нет и никаких ссылок на научное описание.

Вот как, например, выглядит пейзаж в «Ермолае и мельничихе»:

«Солнце село; но в лесу еще светло; воздух чист и прозрачен; птицы болтливо лепечут; молодая трава блестит веселым блеском изумруда... вы ждете. Внутренность леса постепенно темнеет; алый свет вечерней зари медленно скользит по корням и стволам деревьев, поднимается все выше и выше, переходит от нижних, почти еще голых веток к неподвижным, засыпающим верхушкам... Вот и самые верхушки потускнели; румяное небо синеет. Лесной запах усиливается; слегка повеяло теплой сыростью; влетевший ветер около вас замирает. Птицы засыпают — не все вдруг —

по породам: вот затихли зяблики, через несколько мгновений малиновки, за ними овсянки. В лесу все темней да темней».

Белинский отмечал, что Тургенев не старается изобразить природу «только в поэтических ее видах, но берет ее, как она ему представляется».

В представлении художника-реалиста поэтическим, прекрасным в природе стало конкретное, жизненное.

Прямого описания самого охотника в очерках нет, писатель дает рассказчика через восприятие и отношение к нему окружающих, обычно ироническое. Так сделано в «Ермолае и мельничихе».

В ответ на любовное признание Ермолая Арина говорит:

«— Вы бы лучше барина разбудили, Ермолай Петрович: видите, картофель испекся.

— А пусть дрыхнет, — равнодушно заметил мой верный слуга: — набегался, так и спит.

Я заворочался на сене. Ермолай встал и подошел ко мне.

— Картофель готов-с, извольте кушать.

Я вышел из-под навеса; мельничиха поднялась с кадки и хотела уйти».

Образ рассказчика лишен самовысказываний и отведен в очерках на второй план, на первый план выдвинуто изображение крестьян. Однако рассказчик не исчезает — он обрисован через отношение к людям, к природе, к которой он по-деловому и любовно внимателен.

Сила тургеневского пейзажа всегда удивляла Толстого. Своеобразие пейзажа связано у Тургенева с тематикой вещи, с тем, что наблюдатель природы — охотник.

Но поэтическое восприятие природы в очерках-рассказах Тургенева — свойство не только одного рассказчика. Такое восприятие свойственно и Лукерье в «Живых мощах», есть оно у Калиныча и у Касьяна.

В названиях русских рек и деревень, в русской песне, в приметах погоды, в проявлениях быта Тургенев подмечает тонко развитое у народа понимание красоты

природы, отзывчивость его на все прекрасное и поэтичное.

В «Бежином луге» он показывает, как поэтично воспринимают природу крестьянские дети. Каждый из них — своеобразный характер, и каждый из них видит окружающее по-своему, и каждый по-своему поэтичен.

Очень любопытен прием Тургенева дать концовкой к «Запискам охотника» пейзаж: лес и степь.

В развязках обычно досказывалось то, что не было договорено о судьбах героев.

У Тургенева в эпилоге главнейшим оказался пейзаж — русская природа. Здесь писатель перестает говорить как охотник и обращается просто к любителям природы.

«Записки охотника» очень многое открыли для всей мировой литературы. В них есть простота сюжета, реалистическая ясность характеров и постоянное ощущение природы.

Тургенев в «Записках охотника» не говорит о крепостном праве так, как об этом сказал бы публицист, но крепостное право присутствует в воспроизведении атмосферы отношений, в изображении всех характеров: то мы слышим реплику помещика, переселившего крестьян на неудобную землю; то мы видим бездомного старика, которого барская воля перебрасывала с одной должности на другую; то видим женщину, истерзанную произволом помещика.

Изображение реалистично, сдержанно; мы никогда не слышим прямой речи автора, но сопоставление очерков друг с другом дает яркую картину бесправного положения крестьянства.

Рассказы в «Записках охотника», при всей кажущейся незамысловатости формы, построены очень сложно.

Сюжет рассказа «Ермолай и мельничиха» слагается, например, из тройного восприятия факта, в нем описанного. Вначале историю Арины рассказывает Зверьков — человек тупой, ограниченный, относящийся к Арине лишь как к подробности обстановки своего

имения. Постоянный спутник охотника, Ермолай по-своему коротко передает ту же историю. Наконец мельничиху видит и сам рассказчик.

Восприятие Зверькова примитивно. Ермолай далеко не чувствителен, но сравнительно со Зверьковым рассказ его человечен. Сама Арина не жалуется на мужа. Поведение мельника объяснено житейскими мотивами: он выкупил Арину потому, что она ему нужна как грамотная хозяйка.

Судьба Арины скупо дана в рассказе Ермолая, но мы узнаем все же больше, чем то, что прямо сказано, потому что ощущаем эмоцию рассказчика.

«Мы помолчали.

— Что она, кажется, нездорова? — спросил я, наконец, Ермолая.

— Какое здоровье!.. А завтра, чай, тяга хороша будет. Вам теперь соснуть не худо».

Ермолай уклоняется от разговора с барином, хотя перед этим в рассказе дана беседа его с самой Ариной о ее здоровье. Из этого разговора, из реплик Ермолая видно, что он сам увлечен Ариной.

«Записки охотника» по своей тематике, по принципам раскрытия характеров, по приемам организации сюжета созданы под непосредственным влиянием Белинского, и они являются осознанным продолжением достигнутого в таких произведениях, как, например, «Герой нашего времени».

Новостью в книге было и то, что она в основном посвящена крестьянам, а дворяне даны в ней на втором плане.

Встречается в очерках Тургенева и сравнительно новый для русской литературы герой — образованный разночинец, причем не разночинец, стремящийся «выбиться в люди» или просто привычно страдающий, а разночинец сознательный, выражающий основные черты русского национального характера.

Рассказ «Смерть» показывает недоучившегося студента Авенира Скороумова. Этот разночинец жадно перелистывает засаленный номер толстого журнала: он верит в высокое призвание друзей своих, тоже, как и он, разночинцев.

Тургенев начал как очеркист, но его очерки быстро переросли в художественную прозу нового типа. Тем не менее строгая документальность очерка, его прикрепленность к факту остались в арсенале Тургенева и получили новое художественное значение.

«Записки» разнообразны по своему содержанию.

В рассказе «Бурмистр» Тургенев дал точный портрет либерала-«европейца» Пеночкина, цивилизованного крепостника. Благовоспитанный помещик сам не сечет своих крепостных — он лишь приказывает «распорядиться»; что же касается тягловых крестьян, то он во всем положился на своего бурмистра — кулака, который является не только исполнителем воли помещика, но и накладывает на крестьян дополнительные тяготы.

Это фигура очень реальная, известная уже русским экономистам XVIII века, но в литературе появившаяся только у Тургенева.

Книга Тургенева стала известна во Франции, и здесь она поразила писателей своей самобытностью, новизной содержания — сюжетом нового качества.

Среди мастеров французской новеллы русские новеллы Тургенева были восприняты как переворот в художественном развитии. Мы знаем об удивлении Флобера.

Мериме сам был великолепным мастером новеллы, но творчество Тургенева Мериме смог охарактеризовать только рядом отрицаний — настолько оно поразило его своим новаторством.

Мериме писал:

«Г. Тургенев исключает из своих произведений тему великих преступлений, вы не встретите у него трагических сцен. В его романах мало событий. Их фабула весьма проста, в них нет ничего такого, что отличалось бы от обычной жизни. . .» [1]

Мопассан вспоминал о последних годах жизни Тургенева:

---

[1] Проспер Мериме. Избранные произведения. М.—Л., Гиз, 1930, стр. 539. «Иван Тургенев».

«Несмотря на свой возраст, свою почти завершившуюся карьеру, он имел самые прогрессивные взгляды на литературу, отвергая устарелые формы романа с комбинациями драматическими и учеными, требуя, чтоб они воспроизводили «жизнь» — ничего, кроме жизни, без интриги и запутанных приключений» [1].

Сюжеты произведений Тургенева отличались не только отсутствием интриги и запутанных приключений. Главное отличие их состояло в том, что «идеал» возникает в произведениях Тургенева в результате анализа типов, которые поставлены писателем в определенные отношения между собою.

В работе над романом «Отцы и дети» особенно сильно сказался опыт Тургенева в области очерка — сказалась очерковая точность и определенность.

В этом романе останавливает на себе внимание необычная точность датировки времени действия.

Попробуем установить время действия «Тараса Бульбы», и мы убедимся, что сделать это довольно трудно. Действие повести может быть и в конце XV и в первой четверти XVII века. «Мертвые души» по времени действия первой части как будто относятся к периоду до 1821 года, так как Наполеон еще не умер и в обществе говорят, что англичане могут выпустить его с острова св. Елены. С другой стороны, на стенах висят портреты греческих генералов — значит действие происходит в 30-х годах.

Гоголь и не стремится к точной датировке своего произведения, это не предполагалось правилами его поэтики.

Определив время действия «Тараса Бульбы» как «грубый XV век», Гоголь потом исправлял XV на XVI, но не провел это исправление последовательно, так как, очевидно, не придавал этому решающего значения [2].

---

[1] В. Зелинский. Собрание критических статей, 2-й вып., ч. II. М., 1900, стр. 178.

[2] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. II. М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1937. Комментарии, стр. 716.

В этом отношении Гоголь не представляет исключения.

Старинные исторические романы начинались так: «В 17...»; десятилетия отмечались точками. Историческая эпоха бралась условно слитно и датировалась приблизительно.

Обычно точно указывался час действия, но не год.

В «Отцах и детях» начало действия указано с подчеркнутой точностью: 20 мая 1859 года.

Это тот год, который впоследствии В. И. Ленин определил как год начала революционной ситуации в России.

Такая точность диктовалась характером описываемых исторических событий. Мы ее встретим и в романах Толстого: время действия «Анны Карениной» можно разметить по годам и месяцам, настолько тесно каждый шаг героев связан с общественной жизнью.

Николай Петрович Кирсанов едет со своим сыном.

«— Вот это уже наши поля пошли, — проговорил он после долгого молчания.

— А это впереди, кажется, наш лес? — спросил Аркадий.

— Да, наш. Только я его продал. В нынешнем году его сводить будут.

— Зачем ты его продал?

— Деньги были нужны; притом же эта земля отходит к мужикам».

Итак, к мужикам отойдут вырубки — пни. Аркадию даже и это кажется либеральным, потому что мужики оброка не платят. Но отец-«практик» твердо надеется, что они «когда-нибудь заплатят».

Сценка совершенно реалистическая. Именно такую землю крестьяне и получили от помещиков в результате реформы, но вряд ли Тургенев хотел здесь раскрыть механику ограбления крестьян. Он все время стремится показать Кирсанова-отца человеком прекраснодушным и беспомощным. Однако точная фиксация события, самый характер реалистического описания приводят к тому, что хотя бы и неполно, но дается объективно правильная картина жизни.

Точно так же случилось и то, что Тургенев в «Отцах и детях» хотел вначале, по словам Герцена, «посечь сына», а «выпорол отцов».

«Тургенев, — продолжает Герцен, — был больше художник в своем романе, чем думают, и оттого сбился с дороги, и, по-моему, очень хорошо сделал, — шел в комнату, попал в другую, зато в лучшую» [1].

Разночинец в этом романе вырос колоссально, стал поэтической фигурой, про которую сам Тургенев впоследствии говорил, что это «лицо трагическое... он честен, правдив и демократ до конца ногтей».

Первоначально кажется, что центр романа — в Кирсановых: биография Николая Петровича и его брата Павла занимает большое место.

Но в дальнейшем развитии романа фигура Базарова захватывает весь передний план и вокруг нее складываются те отношения между людьми, которые в конечном результате и выражают идею произведения.

Либеральный Николай Кирсанов двадцать четыре года назад окончил университет кандидатом и сейчас ждал сына из Петербурга, тоже кандидата.

Сын Аркадий приезжает с приятелем, странно одетым в длинный балахон с кистями. Зовут приятеля Евгений Базаров.

У Николая Кирсанова живет брат — англоман Павел. Сам Николай Петрович связан с молодой женщиной Феничкой, имеет от нее ребенка, но не решается обвенчаться с ней.

Базарова его приятель Аркадий называет в беседе «нигилистом». «Нигилист» в глазах дворян — это «отрицатель», потрясатель «основ».

Вначале «нигилист» Базаров показан писателем несколько иронично. Кроме того, он снижен окружением, состоящим из Кукшиной, Ситникова, обрисованных нарочито пародийно.

Герцен говорил:

«...Тургенев вывел Базарова не для того, чтоб по-

---

[1] А. И. Герцен. Полн. собр. соч. и писем, т. XXI, под ред. М. К. Лемке. М.—П., 1923, стр. 228.

гладить по головке, — это ясно: что он хотел что-то сделать в пользу отцов, — и это ясно»[1].

Но мы видим, что все вокруг Базарова признают его силу, его талант, замечают его полную противоположность обитателям усадеб. Правда, Тургенев иногда заставляет Базарова делать наивные вещи, — например, предложить через Аркадия старшему Кирсанову вместо Пушкина читать книгу «Материя и сила».

Но все эти моменты противоречат сути характера Базарова; они остались от первоначального намерения художника написать противонигилистический роман.

Базарову в романе верят все, и все к нему тянутся.

Общество людей, лишь играющих в нигилизм, с ним явно не связано.

Дуэль с Павлом Петровичем Кирсановым введена именно для наглядного доказательства пустоты элегантно-дворянского «рыцарства», которое выставлено писателем почти преувеличенно комически.

Сам Базаров говорит о дуэли: «Ученые собаки так на задних лапах танцуют».

Любовь Базарова к Одинцовой неудачна. Анне Сергеевне он нравится, но любовь не может быть счастливой: в судьбе Базарова нет места для Одинцовой, а отказаться от дела своей жизни ради любви он не способен.

Базаров даже не откровенен с Одинцовой. Она его спрашивает:

«— ...Вам нечего говорить, — вам это самим известно, — что вы человек не из числа обыкновенных: — вы еще молоды — вся жизнь перед вами. К чему вы себя готовите? какая будущность ожидает вас; я хочу сказать — какой цели вы хотите достигнуть, куда вы идете, что у вас на душе? словом, кто вы, что вы? ..

— Я уже докладывал вам, что я будущий уездный лекарь».

Базаров погибает. Сцена смерти и изображение трогательного горя родителей Базарова окончательно

---

[1] А. И. Герцен. Полн. собр. соч. и писем, т. XXI, под ред. М. К. Лемке. М.—П., 1923, стр. 228.

дорисовывают моральный облик демократа в романе: все сочувствие читателя на стороне Базарова.

Не только сам Базаров, но и все окружение его человечнее и поэтичнее мира Кирсановых.

Все попытки самого Тургенева подчеркнуть вначале грубость и некоторую циничность Базарова оказываются опровергнутыми самим же писателем.

Не говоря уже о прочем, Базаров и в любви гуманнее, чище и романтичнее, чем Кирсановы, у которых и любовь-то «галочья». Описание смерти Базарова — вершина творчества Тургенева. Здесь он говорит о человеке будущего, как бы перешагнув через ограниченность своего мировоззрения, через предрассудки своего окружения.

Аркадий Кирсанов иногда тяготился дружбой с Базаровым, но с отцом Базарова Аркадий говорит про друга восторженно: «Ваш сын — один из самых замечательных людей, с которыми я когда-либо встречался»... Дальше он продолжает: «...сына вашего ждет великая будущность... он прославит ваше имя».

«— Как вы думаете, — спросил Василий Иванович после некоторого молчания: — ведь он не на медицинском поприще достигнет той известности, которую вы ему пророчите?

— Разумеется, не на медицинском, хотя он и в этом отношении будет из первых ученых».

Сам Базаров уверен в себе. Когда ему говорят, что людей за ним мало, он отвечает:

«— От копеечной свечи, вы знаете, Москва сгорела».

Он знает силу искры, которая обращается в пламя.

Писарев, принимая образ Базарова, отмечал, что Тургенев показывает этого героя в «неприятельском лагере».

Мы не знаем, каков Базаров в отношениях с людьми, которых он считает своими. Нам это не показано потому, что сам Тургенев знает своего героя со стороны. Он не может проникнуть до конца в его внутренний мир.

Тургенев правдиво запечатлел в своем романе неко-

торые черты истинного положения в деревне в период реформы 1861 года.

Он обрисовывает черты хищничества в фигуре старшего Кирсанова. Эта область ему вполне знакомая. Но, описывая характер Базарова, выясняя его, Тургенев входит в иной, мало знакомый ему мир, в «иную комнату», как говорил Герцен. Базаров в романе программу свою развернуть не может — и не только по цензурным условиям, — но как человек он показан Тургеневым великолепно.

Это — новый человек по складу своего характера.

Тургенев писал Случевскому: «...и если он называется нигилистом, то надо читать: революционером».

Базаров сознает свою силу. Он признается:

«И ведь тоже думал: обломаю дел много, не умру, куда! задача есть, ведь я гигант! А теперь вся задача гиганта как бы умереть прилично, хотя никому до этого дела нет... Все равно: вилять хвостом не стану».

Базаров и в предсмертные минуты горит любовью к России.

«Я нужен России... Нет, видно, не нужен. Да и кто нужен? Сапожник нужен, портной нужен, мясник... мясо продает... мясник... постойте, я путаюсь... Тут есть лес...

Базаров положил руку на лоб.

Анна Сергеевна наклонилась к нему.

— Евгений Васильевич, я здесь...

Он разом принял руку и приподнялся.

— Прощайте, — проговорил он с внезапною силой, и глаза его блеснули последним блеском. — Прощайте... Послушайте... ведь я вас не поцеловал тогда... Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет...»

Тургенев писал о Базарове:

«Мне мечталась фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы, сильная, злобная, честная и все-таки обреченная на погибель, потому что она все-таки стоит еще в преддверии будущего —

мне мечтался какой-то странный pendant с Пугачевым. . .»[1]

Однако в романе оказался совсем невыясненным мотив, почему Базаров обречен на погибель, и это победа реалиста Тургенева: ложным мотивом меньше в романе.

Смерть Базарова — апофеоз героя. Внезапно расширяются рамки, и мы понимаем истинное значение мечты Базарова и его деятельности.

Дон-Кихот, которого любил вспоминать Тургенев, умирает, отрекшись от своего безумия, вспоминая свое старое прозвище — «Алонзо Добрый».

Базаров умирает, отодвигая от себя сегодняшний день, умирает во имя будущего, ни от чего не отказываясь. Его, казалось бы, случайная смерть объяснена фактически далеко не случайным мотивом: она связана с исполнением долга врача. Базаров не только «лекарь», но он и самоотверженный русский лекарь — демократ-разночинец.

Он новый человек, герой и тип нового времени. Выяснение этого типа и лежит в основе романа.

В воспоминаниях о том, как работал Тургенев, отмечается, что он начинал создание нового произведения с обдумывания «лица».

А. Луканиной Тургенев рассказывал:

«Я делал так: выбрав сюжет рассказа, я брал действующих лиц и на отдельных листках писал их биографии. Затем излагал весь рассказ на двух-трех страницах коротко и просто, ну, как для детей пишут. После этого я уже начинал писать самый рассказ»[2].

Тургенев, который превосходно знал французскую литературу и высоко ставил ее, считал ее сюжеты, — например, сюжет романа В. Гюго «Отверженные», — несколько искусственными. Эта искусственность построения, по мнению Тургенева, объяснялась условностью раскрытия человеческих характеров.

---

[1] Первое собрание писем И. С. Тургенева, 1840—1883. СПБ, 1884, стр. 106—107. Париж, 14 апреля 1862 г.

[2] «Северный Вестник». СПБ, 1887, № 2, стр. 48.

Тургенев противопоставлял свою прозу французской прозе. Сам он писал про русскую прозу так:

«Наш вымысел беден, мы часто скучны, но мы не настолько отдаляемся от жизненной правды, как французы».

В другом месте он замечал:

«Вкус француза тонок и верен, особенно в отрицании... но жизненную правду и простоту он ощущает как-то вскользь и неясно, в красоте он прежде всего ищет красивости...» [1]

Конечно, говорить о бедности вымысла в «Записках охотника» или в тургеневских романах можно только из подчеркнутой скромности.

---

[1] «Литературное наследство», №№ 31—32, стр. 871.

Л. Н. ТОЛСТОЙ

Развязки отношений этих лиц я не предвижу ни в одной из этих эпох.

Л. Толстой

I

В романе «Война и мир» мы видим эпоху 1812 года, развернутую при помощи «вымышленного повествования». Это «вымышленное повествование» имеет своей целью выразить посредством описания человеческих чувств и поступков суть главного «героя» эпохи — особенности характера русского народа и его армии.

Примеров изменения первоначального плана произведения в литературе бесчисленное множество.

Мы знаем, как внимательно относился к отработке плана Пушкин, но и он писал:

Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явилися впервые мне —
И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще неясно различал.

Это можно сказать и про «Войну и мир».

Первоначально роман был задуман как произведе-

ние меньшего масштаба. Событий в нем предполагалось много, но более частного характера. Вот запись Л. Н. Толстого:

«Были два брата и две сестры Мосальских. Старший брат Аркадий умер, оставив вдову умную, чопорную и одного сына Бориса, чистого, глуповатого рыцаря, красавца.

Другой брат в 11 году был министром и имел двух сыновей: Ивана гордеца (mordant), дипломата, и Петра кутилу, сильного, дерзкого, решительного, непостоянного, нетвердого, но честного. Дочь Марья была за Волконским и умерла. Волконский — гордый, дельный, разумный и богач, его дочь старая дева, спасающаяся самоотвержением, даровита, музыкантша, поэтическая, умная и аристократка, недоступная пошлости житейской. Вдова Аркадия — кузина и друг детства глупого доброго графа Толстого. Гр[аф] Т[олстой] женат на плебейке воспитаннице; у него сын Николай даровитый, ограниченный и три дочери: старшая блондинка Лиза, умна, хороша, дисграциозна, заботлива [?], вторая Александра, веселая, беззаботная, любящая и третья Наталья, грациозный поэтический бесенок. Анатоль сын сестры гр[афи]ни Т[олстой], молодой пройдоха.

Единственный сын богач, Илья, кроткий умница, женат на красавице б. . ., ее брат *дурак* светский делает карьеру нечаянно.

Берг — ловкий немец, делает карьеру больше всех.

Борис, Петр и Илья — друзья с молодости. Берг женится на Александре, Борис на Нат[алье], Ив[ан] на Лизе, Петр на кузине» [1].

Эта схема с ее точно обозначенным концом и свадебными условными развязками не удовлетворила Толстого:

«Сколько я ни пытался сначала придумать романическую завязку и развязку, я убедился, что это не в моих средствах, и решился в описании этих лиц отдаться своим привычкам и силам. . . Я старался только,

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13. М., Гослитиздат, 1949, стр. 13.

чтобы каждая часть сочинения имела независимый интерес»[1].

Интерес к традиционным романным событиям падал.

Толстого увлекала драматическая эпоха, народный характер в разных его проявлениях. Он решил, что необходимо начать роман с 1805 года, и мотивировал это для себя таким образом: «Ежели причина нашего торжества была не случайна, но лежала в сущности характера русского народа и войска, то характер этот должен был выразиться еще ярче в эпоху неудач и поражений»[2].

В дальнейшей работе над произведением события упростились, а широта охвата произведения значительно увеличилась. Появились в качестве героев Александр, Наполеон, Кутузов. Однако роман и в этом виде все еще не включал в себя тех великих вопросов философии истории, которые появятся в нем позднее; наряду с личными историями в нем не было еще истории государства и народов.

Новый вид роман принял не сразу, а лишь с конца первой части (описание битвы под Шенграбеном). Сам Толстой отметил этот момент перелома в сюжете. Он записал 20 марта 1865 года в «Дневнике»: «Крупные мысли! План истории Напо[леона] и Алекс[андра] не ослабел. Поэма, героем к[оторо]й был бы по праву человек, около к[отор]ого все группируется, и герой — этот человек»[3].

Таким образом, с эволюцией понимания эпохи и новой трактовки ее в произведении автор отыскивает для него и новое жанровое определение — поэма, подобно тому как Гоголь называл «Мертвые души» поэмой, подразумевая «меньший род эпопеи».

Это изменение жанра произведения было обусловлено тем, что стало меняться отношение Толстого к

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13. М., Гослитиздат, 1949, стр. 55.

[2] Там же, стр. 54.

[3] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 48—49. М., Гослитиздат, 1952, стр. 61.

действительности, усилилось его критическое отношение к ней.

Современникам при чтении «Войны и мира» было ясно, как глубоко изменялся самый характер романа по мере появления одной части за другой. Исследуя средствами искусства сущность эпохи, развертывая ее при помощи «вымышленного повествования» (Пушкин), Толстой узнавал в процессе работы то, чего не знал прежде.

Перед читателем было произведение особого рода, с особенным способом художественного раскрытия действительности.

Толстой писал:

«Предлагаемое теперь сочинение ближе всего подходит к роману или повести, но оно не роман, потому что я никак не могу и не умею положить вымышленным мною лицам известные границы — как то женитьба или смерть, после которых интерес повествования бы уничтожился. Мне невольно представлялось, что смерть одного лица только возбуждала интерес к другим лицам, и брак представлялся большей частью завязкой, а не развязкой интереса. Повестью же я не могу назвать моего сочинения потому, что я не умею и не могу заставлять действовать мои лица только с целью доказательства или уяснения какой нибудь одной мысли или ряда мыслей» [1].

Действующие лица романа, по мере выяснения и прослеживания художником их характеров в развитии, которое необходимо должно соответствовать объективной истине, очень часто вели себя не так, как первоначально задумывал Толстой.

Роман печатался отдельными частями, которые писателю казались почти самостоятельными.

Толстой утверждал:

«Вследствие этого-то свойства я и полагаю, что сочинение это может быть печатаемо отдельными частями, нисколько не теряя вследствие того интереса и не вызывая читателя на чтение следующих частей.

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13. М., Гослитиздат, 1949, стр. 55.

Вторую часть нельзя будет читать, не прочтя первую, но прочтя первую часть, очень можно будет не читать второй» [1].

К этому замечанию Толстого надо отнестись критически. Лев Николаевич в это время предполагал создать эпопею, которая бы начиналась в 1805 году и через 1825 год доходила бы до 1856 года. Таким образом, роман «Война и мир» был бы только одной из частей трилогии. Но созданное Толстым произведение «Война и мир» представляет собою непрерывное действие, идущее от 1805 года до 1812, с эпилогом, который уже приближает нас к эпохе декабрьского восстания. Единство художественного произведения было достигнуто, но достигнуто новыми средствами. Это единство познавательного процесса, который осуществляется при помощи анализа определенных исторических событий.

Вглядываясь в даль произведения, писатель имеет дело с действительностью, потому что предметом искусства является действительность, а работа автора, его мастерство — лишь средства к ее познанию. Процесс познания действительности, приближения к пониманию ее истинной сути длителен. Поэтому единство произведения — это единство познания путем художественного раскрытия предмета.

Своеобразие романа «Война и мир» прежде всего обусловлено желанием писателя-реалиста дать наиболее точную картину войны 1812 года. Нельзя было понять эту войну по законам иных войн; нельзя было описать ее, пользуясь формами, созданными для выражения иного содержания.

Толстой пишет о войне 1812 года после Севастопольской кампании.

«Война и мир» оказывается анализом не только событий эпохи 1812 года; произведение Толстого в какой-то своей части является попыткой понять сущность войны не только на определенной стадии развития военного дела, не только в этой определенной обстановке, но и в общих ее началах.

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч.; т. 13. М., Гослитиздат, 1949, стр. 56.

Мы после великих побед Советской Армии по-новому понимаем и силу и слабость гениального произведения Толстого.

Изображение Отечественной войны было целью Толстого. Изучая и изображая ее, отвергая старые способы описания и открывая новые, Толстой выявил своеобразие войны, а это в свою очередь определило и своеобразие его романа. Он писал о войне и ее историках:

«Фехтовальщик, требовавший борьбы по правилам искусства, были французы; его противник, бросивший шпагу и поднявший дубину, были русские; люди, старающиеся объяснить все по правилам фехтования, — историки, которые писали об этом событии».

Толстой здесь прав и не прав. Русские вели войну искусно, но по-новому: Кутузов фехтовал, но по своим новым правилам. Правила эти понимали его передовые современники, хотя бы отчасти тот же Д. Давыдов.

Роман «Война и мир» основан на своих законах, законах русского романа, которые десятилетиями вырабатывались в русском искусстве.

Романы Толстого будут непонятны, если мы их станем судить по мнимым неизменяющимся правилам; как судили о действиях Кутузова по военным правилам Клаузевица, так судили и о романе Толстого по нормам старой поэтики.

Пушкин говорил, что художественное произведение нужно судить по его собственным законам, но произведения Толстого в буржуазно-дворянском литературоведении судили по законам, чуждым русскому искусству; в результате получалось непонимание произведения.

Его роман сравнивали, главным образом, с западноевропейским романом первой половины XIX века. Но рамки этих романов давно уже стали тесны для русской художественной мысли.

В передовой русской литературе к этому времени уже бытовали новые сюжетные построения, основанные не на интриге, не на «гармоничной компоновке» событий, а на сопоставлении характеров и типов. При таком построении произведения его единство, как об

этом писал В. Г. Белинский, достигается единством художественной концепции.

Но закономерно ли связывать художественный опыт Толстого с идеями Белинского?

Материал для решения этого вопроса дают сами произведения Толстого, а также его записные книжки и дневники. Приведу несколько выписок.

В записной книжке 1856 года читаем:

«Видел во сне, что я открыл, что мнение Бе[линского] заключалось главное в том, ч[то] социяльные мысли справедливы только тогда, когда их пусируют (продвигают. — *В. Ш.*) до конца!» [1]

Таким образом, Толстой ценил в Белинском самую последовательность его «социальных мыслей».

В следующем году Толстой много читал Белинского. «Утром читал Бел[инского], и он начинает мне нравиться...», «прочел прелестную статью о Пушкине», «... Статья о Пушкине — чудо. Я только теперь понял Пушкина», «Я сказал про Бел[инского] дуре — Вяз[емской]» [2].

Эта запись нуждается в комментарии. Я привожу расшифровку академического издания, но думаю, что надо читать: «дуре — Вяземскому» (слово не дописано). Вяземский был озлобленным хулителем Белинского. Вере Вяземской к этому времени было шестьдесят семь лет (родилась она в 1790 году), и вряд ли Толстой говорил с ней о Белинском, а мужчину иногда называют «дурой».

Белинский не подсказывал Толстому готовых решений, но своим анализом своеобразия русской художественной мысли он помог Толстому освободиться от груза старых поэтических норм и способствовал осознанию писателем своего собственного поэтического опыта.

Он показал ему формирующее значение последовательной «социальной идеи» в художественном произведении, идеи до конца идущего отрицания дворян-

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 47. М., Гослитиздат, 1937, стр. 198.

[2] Там же, стр. 108—109.

ской и буржуазной действительности, вылившегося у Толстого в конце концов в срывание всех и всяческих масок, которое не могло не отозваться на преобразовании самого метода художественного познания; он помог преодолеть ограниченность и шаблоны западноевропейских романистов, сознательно «отработать» новую форму для выражения нового содержания, вводимого в сферу искусства.

Европейский роман к этому времени имел крупнейшие удачи в расширении сферы искусства, но имел и свои «мертвые поля» — непреодоленные ограничения в изображении тех или иных сторон действительности. Европейский роман, например, изображал человека влюбленным или сражающимся, но само сражение, сама историческая действительность давались, как правило, в ограниченной, «камерной», условной форме.

Напомню об опыте европейских романистов в показе наполеоновских войн. Об этом так много писалось в связи с романом Толстого, что обойти этот вопрос нельзя.

У Стендаля в «Пармском монастыре» показано Ватерлоо. В описании сражения здесь нет условности, но нет и прямого, непосредственного изображения события во всей его широте и объективно-исторической значимости. Все дано с точки зрения волонтера-мальчика, который не понимает того, что происходит, и не старается понять; да и сам автор не старается целиком осмыслить сражение и дает его лишь через восприятие юноши, как часть его биографии. Соотношение явлений как бы перевернуто. Историческое событие низведено до роли эпизода в частной жизни героя. Между тем Стендаль был участником походов Наполеона и поклонником этого полководца.

У Теккерея в «Ярмарке тщеславия» тоже описано Ватерлоо. Бой происходит за сценой: молятся жены офицеров, дожидаясь своих мужей, слышна артиллерия, изменяется отношение населения к англичанам, Ребекка спекулирует лошадьми. Картина сражения заменена бытовой картиной.

В «Отверженных» В. Гюго также есть описание

Ватерлоо: оно использовано для создания сюжетной тайны. Мародер случайно спасает из груды трупов французского генерала. Тот узнает имя спасителя и передает его сыну; сын должен отплатить за благодеяние; на самом деле мародер был и остался злодеем.

Как видим, во всех этих романах сама история дана как бы через узкую щель частной жизни; «традиционная композиция», самый канон, по которому роман имеет своим содержанием описание частной жизни, суживает показ действительности. Эти талантливые романы осуществлены в духе одних и тех же условных художественных правил.

Творчество Толстого представляет собою новый шаг в художественном развитии человечества.

Уже форма ранних вещей Толстого совершенно оригинальна и вносит в европейскую литературу новое качество — главенство характера. Еще в эпоху создания «Севастопольских рассказов» Толстой, начав работу над «романом русского помещика», записывает: «Начал писать характеры, и кажется, что эта мысль очень хороша и как мысль и как практика».

Это «писание характеров» для Толстого стало практически необходимым.

Если «Севастополь в декабре месяце» в основе своей очерк — анализ пейзажа, то уже «Севастополь в мае» и «Севастополь в августе 1855 года» — в основе своей рассказы о событиях, показанных через характеры, анализируемые посредством сопоставления.

Толстой описывает игру страстей, выясняет сцепление событий через анализ психологии людей.

Одновременно он включает в свое произведение философски-научные обобщения. Так складывалась у Толстого своеобразная литературная форма.

Надо было иметь гениальность Чернышевского, чтобы на основании первых печатных вещей Толстого заговорить о совершенно новом, небывалом в мировой литературе изображении «диалектики души», воспроизведении внутреннего диалога. Именно в этом Чернышевский видел «единство произведений» Толстого.

В «Детстве» вначале предполагался довольно

сложный сюжет, основанный на том, что дети в этой семье незаконные. Шел спор о том, как их обеспечить при невозможности оставить им наследство. Все это могло бы быть хорошей традиционной завязкой в западноевропейском романе. Но Толстой в окончательном варианте не использовал эту коллизию и перенес свое внимание целиком на внутренний мир героев.

Первоначальный вариант сюжета был слишком частен и потому помешал бы раскрытию характеров.

Толстой последовательно проводит новый принцип раскрытия характеров, отвергая старые сюжетные нормы.

II

В 1858 году Толстой в «Предисловии не для читателя, а для автора» писал:

«Побочные мысли: главные пружины человеческой деятельности 1) добрые: а) добродетель, б) дружба, с) любовь к искусствам; 2) злые: а) тщеславие, б) корысть, с) страсти: а[1]) женщины, б[1]) карты, с[1]) вино.

(Отрицательная мысль: любовь, в романах составляющая главную пружину жизни, в действительности — последняя)» [1].

Здесь слова «отрицательная мысль» означают не мысль, которую Толстой отрицает, а отрицание ее прежнего значения.

«Война и мир» — это роман, в котором любовь, не умаленная и широко показанная, отнюдь не является пружиной действия. В романе дана человеческая жизнь во всем ее многообразии, в переплетении самых жизненно-существенных интересов и стремлений.

Но как в этом романе связаны исторические персонажи с героями, вымышленными Толстым? Эта связь дана без прямой личной связи.

Ростов после Аустерлица видит государя: «Он знал, что мог, даже должен был прямо обратиться

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 4. М., Гослитиздат, 1935, стр. 363.

к нему и передать то, что приказано было ему передать от Долгорукова». Но Ростов не решается это сделать и даже придумывает обоснование, почему он не должен подъехать: «...что же я буду спрашивать государя об его приказаниях на правый фланг, когда уже теперь 4-й час вечера и сражение проиграно?»

К Александру подъезжает капитан фон Толь и отдает ему своего коня. Ростов наблюдает это издали с раскаянием.

В любом романе старого времени романист поставил бы на место фон Толя своего вымышленного героя. Толстой не делает этого. Почему он этого не делает?

Во-первых, Николай Ростов по своему характеру не может подойти к Александру — он человек иной судьбы, иного поведения; во-вторых, если бы герой и подошел к Александру, то это было бы только историческим анекдотом, использование которого широко практикуется в западноевропейской романистике.

Толстой же справедливо считает, что в основном история движется не через такие случайные происшествия, и хочет показать истинные связи людей и исторических событий, связи, взятые в самых существенных проявлениях. Он не отожествляет народного самосознания с психологией отдельных действующих лиц, не вскрывает связь их высказываний, их психологии с самосознанием народа.

Это дало возможность русскому художнику начисто отказаться от традиционных норм европейского романа в изображении психологии действующих лиц и коренным образом преобразовать всю художественную структуру романа, в том числе и сюжет.

В своей записной книжке в 1870 году Толстой записал по поводу чтения «Истории» Соловьева:

«Читаешь эту историю и невольно приходишь к заключению, что рядом безобразий совершалась история России.

Но как же так ряд безобразий произвели великое, единое государство? —

Уж это одно доказывает, что не правительство производило историю. Но кроме того, читая о том, как

грабили, правили, воевали, разоряли (только об этом и речь в истории), невольно приходишь к вопросу: что грабили и разоряли? А от этого вопроса к другому: кто производил то, что разоряли? Кто и как кормил хлебом весь этот народ? Кто делал парчи, сукна, платья, камки, в к[оторых] щеголяли цари и бояре? Кто ловил черных лисиц и соболей, к[оторыми] дарили послов, кто добывал золото и железо, кто выводил лошадей, быков, баранов, кто строил дома, дворцы, церкви, кто перевозил товары? Кто воспитывал и рожал этих людей единого корня, кто блюл святыню религиозную, поэзию народную, кто сделал, что Богд[ан] Хмельн[ицкий] передался Ро[ссии], а не Т[урции] и П[ольше]?» [1]

Всего этого показать способами старого романа было нельзя. Не показал этого до конца и Толстой. Его план написать роман о крестьянстве оказался неосуществленным. Но существенно и важно здесь то, что великий художник с иной стороны вплотную подошел к «точке зрения народа» на историю, что в свое время выдвигали как задачу литературы Белинский, Чернышевский и Добролюбов.

В романах Вальтер Скотта, Дюма поступок героя, связанный с его личным интересом, объяснял ход истории; роман становился способом доказательства случайности самих событий истории, которая оказывалась как бы только результатом приключений героя. В романе Толстого мы находим принципиально иное освещение исторических событий и участие в них действующих лиц.

В первоначальном плане Толстого не было образов Александра и Кутузова. Роман начинается как бы по законам драматургического произведения — с реплики в салоне, в котором обсуждались европейские дела. В салоне присутствует русская аристократия, французские эмигранты; они дают свое, типично «салонное» толкование происходящего, но как бы вводят читателя в историческую обстановку.

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 48—49. М., Гослитиздат, 1952, стр. 124.

В дальнейшем в романе изображение этого салона повторяется, как припев в песне. Болтовня в полунемецком салоне Анны Шерер, воспринимающей все с фальшивых придворных позиций двора Марии Федоровны, дает условное, искаженное дворянскими интересами толкование того живого, что было показано прямо на других страницах романа.

Шерер дана полупародийно. Перед нами как будто начинается традиционная французская пьеса; сходство увеличивается тем, что герои говорят по-французски. Ожидаешь, что будут объяснены все скрытые силы действия, возникнут первые толчки, которые потом вырастут в грандиозные обвалы. На самом деле роман начат разоблачительной картиной низкопоклонства. Фрейлина Шерер, ее посетители лебезят перед виконтом, стараются копировать французский салон.

Показом салона разоблачается представление придворной клики о ходе истории, а вместе с тем традиционно романное представление об аристократии.

Толстой пришел к этому не сразу. Вначале, может быть вспоминая свою тетку фрейлину Александру Андреевну Толстую, дружбой с которой он гордился, Толстой хотел дать образ фрейлины в некотором ореоле; в плане он пишет: «Она была умна, насмешлива и чувствительна и, ежели не была положительно правдива, то отличалась от толпы ей подобных своей правдивостью» [1].

Здесь же говорится: «Она давно уже забыла о том, фрейлина она или нет».

В развернутом варианте начала романа фрейлина названа Аннета Д. Ее характеристика в своей основе остается все еще прежней.

«Притворяться и выказывать то, что она не думала или не чувствовала, она не могла. Она была слишком честная и хорошая натура; и потому с свойственной женщинам гибкостью, она раз навсегда отреклась от себя, от всей своей жизни и полюбила

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13. М., Гослитиздат, 1949, стр. 74.

всеми силами души одну свою госпожу и, потому уже, искренно думала и чувствовала только то, что думала и чувствовала ее высокая покровительница. Искренность ее, отсутствие всякого искательства так редки везде и особенно в том мире, в котором она жила, что эти качества были оценяемы, и чем меньше она желала делать для себя и для других, тем больше она могла сделать, и чем реже она высказывала свое особенное мнение, тем оно более уважалось» [1].

Это почти апология. Но в результате дальнейшей работы над романом получилось прямо обратное этой характеристике — получился образ сентиментальной, отжившей, хвастающейся своим мнимым энтузиазмом, лживой и глупой аристократки. Такое превращение появилось в результате переосмысливания художником сущности исторических событий и роли различных слоев общества, в них участвовавших.

Вследствие этого Толстой должен был вообще изменить в своем романе роль аристократии в событиях народной войны, а следовательно дать в новом свете и образ фрейлины. Первоначально Толстой писал:

«Еще несколько слов оправдания на замечание, которое наверное сделают многие. В сочинении моем действуют только князья, говорящие и пишущие по-французски, графы и т. п., как будто вся русская жизнь того времени сосредоточивалась в этих люд[ях]. Я согласен, что это неверно и нелиберально, и могу сказать один, но неопровержимый ответ. Жизнь чиновников, купцов, семинаристов и мужиков мне неинтересна и наполовину непонятна, жизнь аристократ[ов] того времени, благодаря памятникам того времени и другим причинам, мне понятна, интересна и мила» [2].

В процессе создания романа Толстой уже начал порывать с обществом, к которому принадлежал по рождению. И это не могло не привести к иному подходу писателя к событиям и жизни своих героев, а значит

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13. М., Гослитиздат, 1949, стр. 205.
[2] Там же, стр. 55.

и к изменению сюжета романа. Толстой, например, показал в романе, что на войне Андрей Болконский нужен меньше, чем Тушин, чем Денис Давыдов и капитан Тимохин.

Умница, красавец, любимец автора — Андрей Болконский бесполезен на Аустерлицком поле и не находит себе места на Бородинском, где и ранен случайно.

Воюют те офицеры, которых отделяет от аристократов непереходимая грань, ясно показанная Толстым уже в «Севастопольских рассказах».

Судьбы сражений решает «дух войска», солдат.

Аристократ Болконский говорит: «Успех наш — успех солдат, успех мужика — народа...»

Увлеченный этой мыслью Толстой пытался даже отрицать значение «умирающего Кутузова» [1].

Начало романа «Война и мир» печаталось в «Русском вестнике» в 1865 году под названием «1805 год». Это был роман о периоде нашего поражения (Аустерлиц), предшествовавшего нашей победе.

В этом романе основные сцены первых частей «Войны и мира» уже созданы; разница со сценами окончательных вариантов не велика, но чрезвычайно существенна.

Вспомним, как батарея Тушина, забытая на поле, задержала французов; но Тушин потерял два орудия, и ему пришлось выслушать выговор Багратиона.

Вот как это выглядело в тексте «1805 год»:

«— И ежели, ваше сиятельство, позволите мне высказать свое мнение, — продолжал он, — то успехом дня мы обязаны более всего действию этой батареи и геройской стойкости капитана Тушина с его ротой, сказал князь Андрей, небрежным и презрительным жестом указывая на удивленного капитана... Князь Багратион... сказал Тушину, что он может итти» [2].

В окончательном тексте сцена сохранена, но поведение князя Андрея изменено. Князь Андрей взволно-

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13. М., Гослитиздат, 1949, стр. 36.

[2] «Русский вестник», 1866, т. 62, стр. 73.

ван несправедливостью: «...пальцы его рук нервически двигались». Говорит он тоже взволнованно. Вот его слова:

«— И ежели, ваше сиятельство, позволите мне высказать свое мнение, — продолжал он, — то успехом дня мы обязаны более всего действию этой батареи и геройской стойкости капитана Тушина с его ротой, — сказал князь Андрей и, не ожидая ответа, тотчас же встал и отошел от стола» [1].

Разница кажется не столь существенной, но Андрей Болконский в окончательном тексте уже не простирает свое аристократическое презрение на героя Тушина. Одновременно ослаблено значение бретера Долохова, который вначале казался Толстому каким-то значительным характером.

Аристократия, несмотря на то, что внешне она занимает весь первый план романа, чем дальше, тем больше теряет в нем значение. Посетители салонов — опустошенные люди; они не нужны в народном подвиге. Поэтому мы можем сказать, что образ фрейлины, так же как и образы иных героев, изменился вместе с сюжетом романа.

Фрейлина остается в романе и в дальнейшем, но она разоблачена тем, что показана лживой до конца; она не противопоставлена князю Василию, она его партнер в светской лжи.

Следы работы писателя, постепенное выяснение характеров действующих лиц, приближение его к объективной сущности предмета видно повсюду. Роман изменяется в своем содержании, изменяется отношение автора к героям, уменьшается количество событий, так сказать, биографических и увеличивается показ событий общенародных. Изменилось самое главное — понимание войны.

Художник интересуется в первую очередь общей судьбой страны, повествование о судьбах России начинает играть первенствующую роль в сюжете, как определяющая часть произведения.

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. худож. произв., т. IV. М.—Л., Гиз, 1929, стр. 232.

Героем произведения становится народ.

Роман Толстого выясняет не только отношения людей друг к другу, но и их отношения к народному движению и сознанию народа. Это сознание изображено Толстым как слитное, общее, таким, каким оно может быть, по мнению писателя, в редкие моменты национального подъема.

Оно не слагается, как сумма, из частных сознаний, это сознание особого рода. До Толстого оно никогда раньше в искусстве не анализировалось.

У Толстого люди, стремящиеся только закрепить свое личное участие в истории, тем самым обесцениваются. Наоборот, Кутузов руководит кампанией и боем на основании сознания народа, разгадывая ощущение части народа — армии. Багратион, Тимохин или Николай Ростов тогда с успехом действуют против французов, когда они осознают стихийную волю солдата. Долохов храбр, но храбр эгоистично, для себя, и его храбрость сближена с условной храбростью расчетливого и глуповатого Берга.

III

Главное в прозе Толстого, как и в прозе Пушкина и Лермонтова, — это стремление точно передать мысль.

Особенностью прозы Толстого является то, что он пользуется почти всегда словами общеупотребительными, описывая явления с необыкновенной подробностью.

Очень редко Толстой прибегает к сравнениям. Применение сравнения Толстой вообще считал особенностью иностранной литературы. В черновиках «Детства» встречается такое полемическое отступление:

«В одном Французском романе, автор (имя которого очень известно), описывая впечатление, которое производит на него одна соната Бетховена, говорит, что он видит ангелов с лазурными крыльями, дворцы с золотыми колоннами, мраморные фонтаны, блеск и свет, одним словом, напрягает все силы своего фран-

цузского воображения, чтобы нарисовать фантастическую картину чего-то прекрасного. Не знаю, как другие, но, читая это очень длинное описание этого Француза, я представлял себе только усилия, которые он употреблял, чтобы вообразить и описать все эти прелести. Мне не только это описание не напомнило той сонаты, про которую он говорил, но даже ангелов и дворцов я никак не мог себе представить» [1].

И дальше:

«Что еще страннее, это то, что для того, чтобы описать что-нибудь прекрасное, средством самым употребительным служит сравнение описываемого предмета с драгоценными вещами».

Толстой, приводя пример, как поэт сравнивает капли, падающие с весел в море, с жемчугом, падающим в серебряный таз, сейчас же закрепляет и реализует это сравнение, реалистически дополняя его подробностями:

«Прочтя эту фразу, воображение мое сейчас же перенеслось в девичью, и я представил себе горничную с засученными рукавами, которая над серебряным умывальником моет жемчужное ожерелье своей госпожи и нечаянно уронила несколько жемчужинок... а о море и о той картине, которую с помощью поэта воображение рисовало мне за минуту, я уже забыл» [2].

Итак, претенциозно выспренное и надуманное сравнение отвергнуто. Оно заменено глубоко жизненной сценой и этим снято.

Сравнением Толстой пользуется редко, а если и пользуется, то широко развивает его, стремясь не поразить внешним сходством, а дать эмоциональное наполнение.

Сравнение оставленной Москвы с большим ульем или куста «татарина» [3] с человеком, упорно борющимся за жизнь и свободу, развернуто и многосложно.

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. I. М., Гослитиздат, 1935, стр. 177.

[2] Там же, стр. 178.

[3] «Татарин» — чертополох.

Это сюжетное сравнение, имеющее целью показать сущность предмета через действие.

«Татарин» — символ характера Хаджи Мурата. Выбор объекта сравнения, название растения — все это не случайно. Описанием гибели «татарина» открывается первый раздел повести; в конце «татарин» очеловечен: «Куст татарина состоял из трех отростков. Один был оторван, и, как отрубленная рука, торчал остаток ветки».

Развернутое описание объекта проясняет смысл повести.

«Экая энергия! — подумал я, — все победил человек, миллионы трав уничтожил, а этот все не сдается».

И мне вспомнилась одна давнишняя кавказская история».

После этого следует самая повесть.

Возьмем другой пример. Андрей Болконский видит, как старый дуб в весеннем лесу один только не расцвел:

«Только он один не хотел подчиняться обаянию весны и не хотел видеть ни весны, ни солнца.

«Весна, и любовь, и счастье!» как будто говорил этот дуб, «и как не надоест вам все один и тот же глупый и бессмысленный обман. Все одно и то же, и все обман! Нет ни весны, ни солнца, ни счастья...»

«Да, он прав, тысячу раз прав этот дуб», думал князь Андрей. «Пускай другие, молодые, вновь поддаются на этот обман, а мы знаем жизнь, — наша жизнь кончена!» Целый новый ряд мыслей безнадежных, но грустно-приятных в связи с этим дубом возник в душе князя Андрея...»

Сравниваются здесь не дуб с человеком, а эмоции, им вызванные, с думами князя Андрея.

После встречи с Наташей Андрей Болконский видит тот же дуб.

«Да, здесь, в этом лесу был этот дуб, с которым мы были согласны», подумал князь Андрей. «Да где он», — подумал опять князь Андрей, глядя на левую сторону дороги, и, сам того не зная, не узнавая его, любовался тем дубом, которого он искал. Старый дуб, весь преображенный, раскинувшись шатром соч-

ной, темной зелени, млел, чуть колыхаясь, в лучах вечернего солнца. Ни корявых пальцев, ни болячек, ни старого недоверия и горя, — ничего не было видно. Сквозь жесткую столетнюю кору пробились без сучков сочные, молодые листья, так что верить нельзя было, что этот старик произвел их. «Да, это тот самый дуб», подумал князь Андрей, и на него вдруг нашло беспричинное весеннее чувство радости и обновления. Все лучшие минуты его жизни вдруг в в одно и то же время вспомнились ему. И Аустерлиц с высоким небом, и мертвое укоризненное лицо жены, и Пьер на пароме, и девочка, взволнованная красотою ночи, и эта ночь, и луна, и — все это вдруг вспомнилось ему.

«Нет, жизнь не кончена в 31 год», вдруг окончательно, беспеременно решил князь Андрей. . .»

Здесь в дубе как бы материализуется, приобретает зримую форму духовный перелом, происходящий в князе Андрее, причем перелом с самым резким переходом от одного состояния к другому, прямо противоположному. Жизнь побеждает и заставляет героя отказаться от всего искусственного и надуманного. Во второй раз дуб описан еще ярче и картиннее, чем в первый, а обобщение прямо передано князю Андрею и связывает эту картину со всей биографией героя.

У Толстого сознание человека отражается, как в зеркале, в среде, в вещах, в языке, в восприятии окружающего.

Обстановка как бы продолжает и выражает героя. В этом отношении Толстой преодолел обычную двойственность портрета и фона. Приведу пример:

«Все это было хозяйства, сбора и варенья Анисьи Федоровны. Все это и пахло, и отзывалось, и имело вкус Анисьи Федоровны. Все отзывалось сочностью, чистотой, белизной и приятной улыбкой».

Собака дядюшки Ростовых тоже выбрана и как бы создана им.

«— Ты об чем думал теперь, Николенька? — спросила Наташа.

Они любили это спрашивать друг у друга.

— Я? — сказал Николай, вспоминая: — вот, видишь ли, сначала я думал, что Ругай, красный кобель, похож на дядюшку, и что ежели бы он был человек, то он дядюшку все бы еще держал у себя, ежели не за скачку, так за лады, все бы держал...»

То же, но в плане иронии, дано в описании дома Бергов. Мебель Бергов продолжает их самих.

Сцена охоты очень важна для понимания характера толстовских описаний. Толстой описывает обычно не только самую вещь или явление — он дает их во всем окружении, с ними связанном.

Самое описание утра перед охотой начинается, например, подробным анализом ощущений осенних заморозков, описанием с иным словарем, с иной степенью отчетливости, чем некоторые другие картины и сцены в романе.

«Уже были зазимки, утренние морозы заковывали смоченную осенними дождями землю, уже зелень уклочилась и ярко-зелено отделялась от полос буреющего, выбитого скотом, озимого и светло-желтого ярового жнивья с красными полосами гречихи. Вершины и леса, в конце августа еще бывшие зелеными островами между черными полями озимей и жнивами, стали золотистыми и ярко-красными островами посреди ярко-зеленых озимей. Русак уже до половины затерся (перелинял), лисьи выводки начинали разбредаться, и молодые волки были больше собаки».

Здесь Толстой очень часто пользуется не общеупотребительными словами, а областными: «зазимки», «уклочились», «затерся».

Эти слова Толстого отличаются той особенностью, что им нет замены в русском литературном языке. В одном случае Толстой дал как бы перевод слова «затерся» — «перелинял», но в слове «затерся» есть образная сторона, которой нет в общелитературном слове «перелинял».

Изменение названия в зависимости от обстановки подчеркнуто самим Толстым.

«— Николенька, какая прелестная собака Трунила! он узнал меня, — сказала Наташа про любимую ее гончую собаку.

«Трунила, во-первых, не собака, а выжлец,» подумал Николай и строго взглянул на сестру».

Незнание специального слова выдает случайного охотника.

Это то самое описание охоты, которое так любил В. И. Ленин. А. М. Горький рассказывает:

«Как-то пришел к нему и — вижу: на столе лежит том «Войны и мира».

— Да, Толстой! Захотелось прочитать сцену охоты, да вот, вспомнил, что надо написать товарищу. А читать — совершенно нет времени. Только сегодня ночью прочитал вашу книжку о Толстом.

Улыбаясь, прижмурив глаза, он с наслаждением вытянулся в кресле и, понизив голос, быстро продолжал:

— Какая глыба, а? Какой матерый человечище! Вот это, батенька, художник... И — знаете, что еще изумительно? До этого графа подлинного мужика в литературе не было.

Потом, глядя на меня прищуренными глазками, спросил:

— Кого в Европе можно поставить рядом с ним?

Сам себе ответил:

— Некого.

И, потирая руки, засмеялся, довольный» [1].

Толстой в одном случае недоверчиво, в другом влюбленно изображает мир. Он по-своему описывает войну. Он не принимает старую военную теорию; он по-своему отражает быт людей, отказываясь и здесь от обычных представлений.

Толстой в лесу и в поле свой человек, в городе — настороженно-враждебный.

Любовь Наташи — это кажется писателю естественным, нормальным, но театр и церковь он описывает так, как будто сам в первый раз видит эти вещи и обнаруживает во всем этом обман и условность с точки зрения человека, свободного от общепринятых предрассудков и условностей.

---

[1] М. Горький. Собр. соч., т. 17. М., Гослитиздат, 1952, стр. 38—39.

Вот как описывает Толстой, например, театр:

«На сцене были ровные доски посередине, с боков стояли крашенные картины, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках. В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна, очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо на низкой скамеечке, к которой был приклеен сзади зеленый картон. Все они пели что-то. Когда они кончили свою песню, девица в белом подошла к будочке суфлера, и к ней подошел мужчина в шелковых, в обтяжку, панталонах на толстых ногах, с пером и кинжалом и стал петь и разводить руками.

Мужчина в обтянутых панталонах пропел один, потом пропела она...»

Так же описан третий акт:

«Но вдруг сделалась буря, в оркестре послышались хроматические гаммы и аккорды уменьшенной септимы, и все побежали и потащили опять одного из присутствующих за кулисы, и занавесь опустилась».

Это описание чрезвычайно любопытно и типично для Толстого. С одной стороны, в описание введены технические термины: «хроматические гаммы», «уменьшенные септимы»; с другой стороны, вещи описаны как бы впервые увиденными, подчеркнута иллюзорность и условность всего происходящего; намеренно не учитывается театральная иллюзия — вместо нее анализируется механизм театрального представления.

Прием этот у Толстого почти всегда является средством сатирического изображения. Писатель широко пользуется им, показывая городскую, штабную жизнь, и никогда не применяет ее для описания жизни деревенской, крестьянской.

Этот же прием применяется Толстым при обрисовке образа Веры Ростовой и ее мужа Берга.

Все, что ни говорит Вера, — правильно, но оскорбительно, потому что все это не настоящее. У нее чужие мысли, выраженные приблизительными словами. Она не живет, не говорит, а механически копирует чужие поступки и мысли.

Уже в первоначальных набросках Вера определена как женщина «дисграциозная».

Иначе дан Николай Ростов. Это человек заурядный, но по-своему поэтичный. Он понимает музыку, увлекается охотой.

Описывая его, Толстой показывает молодого гусара в многосторонних связях с окружающими, по-разному раскрывая его дома, в гусарском полку, на провинциальном балу. Человек дается в разных аспектах. Его сущность проявляется в различных отношениях к действительности, и образ в результате становится пластическим и как бы объемным.

Наташа поэтична. По мысли Толстого, она видит жизнь так, как ее видят деревенские люди. Однако, подпав под влияние Элен, Наташа невольно подчиняется условностям светской жизни, и это становится началом ее нравственной ошибки.

После написания романа «Война и мир» Толстой сознательно возвращается к Пушкину.

В 1874 году, после окончания «Войны и мира», Толстой пишет П. Голохвастову:

«Давно ли вы перечитывали прозу Пушкина. Сделайте мне дружбу — прочтите снова все «Повести Белкина». Их надо изучать и изучать каждому писателю. Я на днях это сделал и не могу вам передать того благодетельного влияния, которое имело на меня это чтение» [1].

На первый взгляд кажется, что стиль прозы Пушкина имеет мало что общего со стилем прозы Толстого. У Пушкина всегда виден строгий план. Роман Толстого так огромен, что план при чтении ощущается лишь по внутренней логике развития характеров и событий.

Но Толстой располагает большое количество героев и рассказывает об их поступках так, что мы все время улавливаем логику событий. У Толстого пушкинское отношение к плану: в процессе работы он все время помнит главное.

Толстой не описывает героев, а раскрывает их. Поэтому то представление о людях, которое мы выно-

---

[1] Новый сборник писем Л. Н. Толстого, собр. П. И. Сергеенко. М., Изд. «Окто», 1912, стр. 13.

сим из романа, неизмеримо богаче тенденции писателя.

В образе Наташи Толстым показана девушка, которая в порыве чувственного увлечения изменяет отсутствующему жениху, причем изменяет с дурным человеком, — но образ девушки, как образ положительный, сохраняется.

То же мы видим в «Анне Карениной». Вопреки первоначальному наброску, в самом романе Анна Каренина не снижена изменой. По замыслу Анна должна была быть в романе виноватой и несчастливой. Но она говорит про себя: «я — как голодный человек, которому дали есть». Еще менее она виновата.

Ни Наташа, ни Анна Каренина не могут быть счастливы, так как мир их окружения ничтожен и сам по себе враждебен всему прекрасному и истинно человеческому.

В этом окружении выдающийся человек может быть временно не несчастным, но по-настоящему счастливым он быть никогда не может.

Толстой говорит об ощущениях старой графини Ростовой: «Ее материнское чутье говорило ей, что чего-то слишком много в Наташе и что от этого она не будет счастлива».

Счастье Наташи с Пьером условно, ограниченно; это комнатное счастье. Оно оправдано только тем, что за ним должен был последовать подвиг Наташи, которая поедет за Пьером-декабристом.

Толстой, показывая благополучную семью Наташи, все время подчеркивает опущенность Наташи и даже говорит, что она «грязна». Поэтичность возвращается к ней только минутами.

Не вполне счастлива и княжна Марья, которая вышла замуж за обожаемого ею Николая Ростова. Правда, про нее нельзя сказать, как сказал Толстой про Наташу: «Теперь часто видно было одно ее лицо и тело, а души вовсе не было видно». Но и Марья грустит: «Как будто, кроме того счастья, которое она испытывала, было другое, недостижимое в этой жизни счастье, о котором она невольно вспомнила в эту минуту».

Обыденная жизнь, как жизнь несчастная, становится постепенно темой Толстого.

В буржуазном искусстве эта тема была запретной. Можно было изобразить семью, которая разорена или в которой погиб муж, брат, но нельзя было изобразить семью несчастной без этих случайностей.

Вот как формулирует Гегель в «Лекциях по эстетике» историю частной жизни:

«Сколько бы тот или иной человек в свое время ни ссорился с миром, сколько бы его ни бросало из стороны в сторону, он в конце концов все же по большей части получает свою девушку и какую-нибудь службу, женится и делается таким же филистером, как все другие. Жена будет заниматься домашним хозяйством, не преминут появиться дети, женщина, предмет его благоговения, которая недавно была единственной, ангелом, будет вести себя приблизительно так, как и все прочие. Служба заставит работать и будет доставлять огорчения, брак создаст домашний крест; таким образом, ему выпадет на долю ощутить всю ту горечь похмелья, что и другим» [1].

Здесь мещанство охарактеризовано так, будто борьба с ним невозможна. У великих русских писателей было принципиально иное отношение к мещанству. Все произведения русского классического реализма своим гневным пафосом прямо обращены против мещанства.

То, что описывает Гегель как неизбежную судьбу, как нечто роковое, предопределяемое за сценой жизни, станет предметом обличений в произведениях Толстого во второй период его жизни и основной темой Чехова как в беллетристике, так и в драме.

«Смерть Ивана Ильича» построена на описании обычной жизни рядового чиновника как чего-то бессмысленного, ложного в самом корне, причем такое восприятие усиливается тем, что так описывается жизнь человека после его смерти.

В «Воскресении» Толстой смотрит на официальную

---

[1] Гегель. Сочинения, т. XIII, кн. вторая. «Лекции по эстетике». М., Гос. соц. экон. изд., 1940, стр. 154.

и частную жизнь дворянско-буржуазных кругов глазами патриархального крестьянства. Так описывается город, суд, тюрьма, церковь, военная служба. Такой способ изображения при всей своей прозаической прямоте, снимая старую условность, обнажает самый корень явлений. Наоборот, Катюша дается в поэтическом описании, причем описание проходит в романе несколько раз и каждый раз все с большей и большей эмоциональной силой.

Толстой при описаниях, как мы уже говорили, не пользуется сравнениями, не пользуется он и обычными поэтическими словами.

Прямое называние и точное описание предмета у Толстого вылилось в то, что Аристотель определял как глоссу: это слово не общеупотребительное, хотя оно и не украшающее. В то же время это и не троп в том смысле, который придавала термину классическая поэтика, — это новое явление, новый способ словоупотребления.

Когда-то я называл такой способ описания явлений остранением. Это было глубоко неправильно. В формалистическом термине давалось указание на эксцентричность явлений искусства и прямо отрицалось значение искусства как своеобразного вида познания. На самом деле мы имеем здесь своеобразный прием художественного раскрытия действительности, ее познания.

Употребление слова в его общенародном, а не в условном значении становится у Толстого наиболее сильным средством поэтического раскрытия действительности.

IV

Попробуем на примере одного отрывка романа охарактеризовать толстовские приемы сочетания общего и личного в произведении. Мы берем отрывок романа, содержащий описание пожара Москвы; в нем описывается и последняя встреча Андрея Болконского с Наташей.

У Толстого война изменяет людей. Андрей Болконский возвращается в семью в первый раз после ране-

ния как бы обновленным. Он разочарован в «наполеонизме», как бы перерастает жажду личной славы, смягчается и готов изменить свое отношение к жене.

На Бородинском поле Андрей Болконский, тяжело раненный, встретил Анатоля Курагина (так же, как и Пьер встретил Долохова); преодолев аристократические предрассудки, он возвращается переросшим озлобление против Наташи.

Наташа перед встречей с Андреем только что отказалась от спасения имущества, которое графиня называет «детским имуществом»; совершила она это легко и просто, проявив необыкновенную нравственную чистоту и самоотвержение, сделав это без напряжения, естественно.

Вещи Ростовых брошены, вместо них взяты раненые.

Встреча героев во время войны могла бы произойти в старинном романе, и там она должна была быть прежде всего правдоподобной, но тем не менее была бы условна.

У Толстого такая встреча художественно необходима; она происходит между двумя обновленными людьми и подготовлена логикой развития событий.

В главе LXXVII (часть III) в дом Ростовых привозят нового раненого. Встречает его экономка Ростовых. «Раненый этот был князь Андрей Болконский».

После этого и идет рассказ о том, как Ростовы бросили свои вещи. Следующая глава начинается словами: «Наступил последний день Москвы». Писатель внезапно изменяет в ней масштаб изображаемых событий. То, что происходит в доме Ростовых, он дает в ощутимой связи с судьбой Москвы.

В главе LXXVIII сообщается о приходе Берга. Берг произносит казенные слова о том, что: «Армия горит духом геройства, и теперь вожди, так сказать, собрались на совещание». Казенность этих слов особенно оттеняется просьбой Берга помочь ему увезти вещи, дешево купленные во время эвакуации.

Соня тоже старается спасти вещи. Одна Наташа требует, чтобы были увезены раненые.

LXXIX глава начинается описанием самого отъезда

из Москвы. В длинном караване телег едет коляска с раненым Андреем. Соня узнает об Андрее. Решено не сообщать об этом Наташе.

Наташа смотрит на обоз.

«Она... глядела назад и вперед на длинный поезд раненых, предшествующий им. Почти впереди всех виднелся ей закрытый верх коляски Андрея. Она не знала, кто был в ней, и всякий раз, соображая область своего обоза, отыскивала глазами эту коляску. Она знала, что она была впереди всех».

Наташа видит переодетого Пьера. Глава и заканчивается тем, что Наташа смотрит на Пьера, «...сияя на него ласковою и немного насмешливой, радостной улыбкой».

В главе LXXXI Наполеон ждет депутацию, которая должна сдать ему Москву. Снова следует описание крупномасштабных событий. Глава LXXXII начинается словами: «Москва между тем была пуста». И кончается: «Не удалась развязка театрального представления». Глава почти вся занята сравнением оставленной Москвы с обезматочившим ульем. Патриотический смысл главы эпически прост и суров. Москва, занятая врагом, мертва.

Глава LXXXIII возвращает нас в дом Ростовых. Марья Кузьминишна принимает в опустелом доме проезжего офицера — родственника хозяев — и дает ему свои деньги.

Следующая глава описывает отступление русских войск через Москву, судьбу лавок и попытки генерала Ермолова расчистить проход через мост для отступающих войск.

В главе LXXXV описывается оставленная Москва; драки простонародья; люди идут к графу Растопчину судиться.

В главе LXXXVI описывается граф Растопчин. Глава обрывается на словах: «— Верещагин! Он еще не повешен? — крикнул Растопчин. — Привести его ко мне».

В главе LXXXVII дается развязка сюжетного узла: беспомощный Растопчин велит убить Верещагина. Он разговаривает с Кутузовым. Назначение этой главы —

противопоставление ложного, казенного и истинного патриотизма. Ложный патриотизм Растопчина с неизбежностью приводит его к преступлению.

В главе LXXXVIII описывается вступление французов в Москву: «...солдаты, как вода в песок, всачивались в нее и неудержимой звездой расплывались во все стороны от Кремля, в который они вошли прежде всего».

Глава LXXXIX начинается словами: «Расходившееся звездой по Москве всачивание французов в день 2-го сентября достигло квартала, в котором жил теперь Пьер, только к вечеру».

Все эти сцены и описания нужны Толстому для того, чтобы показать, что война совсем не такова, как принято ее описывать. Занятие города происходит не так, как об этом думают, и приносит не те результаты.

Москва, не сдавшаяся, а только оставленная, продолжает сопротивляться, разбивая все нормы стратегии и тактики, которыми руководствовался Наполеон, и этим побеждает его.

Пьер жаждет личного подвига, и потому, с точки зрения Толстого, он сейчас не прав. Случайно он спасает француза (глава XC) и в главе XCI, разговаривая с этим французом, теряет пафос своего решения: «Несколько стаканов выпитого вина, разговор с этим добродушным человеком уничтожили сосредоточенно-мрачное расположение духа, в котором жил Пьер эти последние дни и которое было необходимо для исполнения его намерения» (убить Наполеона).

Глава заканчивается описанием небольшого пожара в отдаленной части огромного города.

Глава XCII возвращает нас к Ростовым. Она начинается словами: «На зарево первого занявшегося 2-го сентября пожара с разных дорог и с разными чувствами смотрели убегавшие и уезжавшие жители и отступавшие войска».

Значение зарева люди понимают не сразу. Глава кончается словами камердинера, который говорит, узнав, что горит Москва: «Кому тушить-то?»

Заключительные слова главы раскрывают значение этой реплики: «И как будто только этого ждали

все, чтобы понять то значение, которое имело для них это видневшееся зарево. Послышались вздохи, слова молитвы и всхлипывания старого графского камердинера». Таким образом, этот мотив имеет свое развитие: вначале появляется просто зарево, и лишь затем оно разгадывается в народном сознании, как символ гибели города.

Следующая, XCIII глава возвращает нас к Наташе. Она, наконец, узнает, что раненый Андрей находится рядом. Об этом сообщено не сразу: вначале говорится о пожаре Москвы, затем дается общий план событий, и лишь после этого сообщается о состоянии Наташи: «Наташа, бледная, с остановившимися глазами, сидевшая под образами на лавке (на том самом месте, на которое она села приехавши), не обратила никакого внимания на слова отца. Она прислушивалась к неумолкаемому стону адъютанта, слышному через три дома». Наташа узнала о том, что Андрей рядом, от Сони.

Разговор Наташи с Соней не приводится. Основание поступка Сони тоже не разъяснено. Сказано только: «Наташа находилась в этом состоянии столбняка с нынешнего утра, с того самого времени, как Соня, к удивлению и досаде графини, непонятно для чего, нашла нужным объявить Наташе о ране князя Андрея и о его присутствии с ними в поезде».

Действие Сони будет объяснено только впоследствии.

Наташа ложится спать; идет длинная сцена, в конце которой мы узнаем о том, что Наташа решила идти к Андрею. Она идет, видит Андрея.

«Он был такой же, как всегда; но воспаленный цвет его лица, блестящие глаза, устремленные восторженно на нее, а в особенности нежная детская шея, выступавшая из отложенного воротника рубашки, давали ему особый невинный, ребяческий вид, которого однако она никогда не видала в князе Андрее. Она подошла к нему и быстрым, гибким, молодым движением стала на колени.

Он улыбнулся и протянул ей руку».

Случайность и неожиданность такого сюжетного по-

ворота внутренне объяснены: война заново освещена переживанием героев.

После описания встречи идет отступление о прежних переживаниях князя Андрея за истекшие семь дней после ранения при Бородино. Это описание заканчивается бредом Андрея. В бреду он видит Наташу. На самом деле это реальная Наташа. Писатель возвращает нас к концу сцены, по-иному повторенной. Наташа просит прощения, Андрей говорит о любви. Лицо Наташи было более чем некрасиво — оно было страшно, но Андрей ее видит красивой.

«С этого дня, во время всего дальнейшего путешествия Ростовых, на всех отдыхах и ночлегах, Наташа не отходила от раненого Болконского, и доктор должен был признаться, что он не ожидал от девицы ни такой твердости, ни такого искусства ходить за раненым.

Как ни страшна казалась для графини мысль, что князь Андрей мог (весьма вероятно, по словам доктора) умереть во время дороги на руках ее дочери, она не могла противиться Наташе. Хотя вследствие теперь установившегося сближения между раненым князем Андреем и Наташей и приходило в голову, что в случае выздоровления прежние отношения жениха и невесты будут возобновлены, никто, еще менее Наташа и князь Андрей, не говорили об этом: нерешенный, висящий вопрос жизни или смерти не только над Болконским, но над всею Россией заслонял все другие предположения».

То, что в старинном романе было бы только условным приемом, элементом интриги, приобретает в романе Толстого глубоко познавательное значение — становится средством выявить сущность отношений Андрея и Наташи, поставить ее в связь с основной идеей романа.

У Толстого предметом описания является эпоха, развернутая в личной судьбе Андрея и Наташи. История их отношений вымышлена, изобретена, построена, но так, чтобы вскрыть сущность эпохи через показ человеческих характеров во всех их противоречиях.

В то же время встреча Андрея и Наташи не слу-

чайна: Андрей ранен в бою, отступление армии происходило через город, Наташа едет из брошенного, пылающего города. История соединяет их. Сами люди изменились вследствие чрезвычайных исторических обстоятельств и стоят на пороге новых великих событий.

Толстой сталкивает своих героев в ответственный момент истории родной страны.

Благополучная развязка — брак примирившихся влюбленных — Толстым отвергнута: Андрей в следующей части романа умирает. Смерть сопровождается изменением отношений Андрея к жизни. Происходит новое раскрытие состояния Андрея. Первый раз, на Аустерлице, умирающий Андрей прощался с суетными мечтами о славе; здесь он прощается с самыми главными ощущениями жизни — перестает понимать ее смысл.

III часть романа кончается главами о Пьере: он уже не хочет убивать Наполеона, но продолжает действовать так, как будто не изменил своего намерения. Пьер выходит на улицу (глава XCV), спасает девочку, попадает в плен. В конце тома он остается в плену в самом трудном положении.

Следующий том романа начинается главами, посвященными общим событиям. В Петербурге «шла сложная борьба партии Румянцева, французов, Марьи Федоровны и других»...

Мы возвращаемся в салон Анны Павловны; в салоне опять мы сталкиваемся с ложным толкованием исторических событий. II и III главы IV части продолжают эту линию. В IV главе появляются снова «частные герои», и мы ее разберем несколько подробнее.

В начале главы Толстой отвергает традиционное предание о том, что в то время «...все русские люди, от мала до велика, были заняты только тем, чтобы жертвовать собою, спасать отечество или плакать над его погибелью».

Толстой изображает обыденную жизнь того времени: показывает Николая Ростова, поехавшего на почтовых в Воронеж за лошадьми для дивизии; расска-

зывается, как Николай покупает лошадей, как он пьет с дворянами; дана его встреча с княжной Марьей и хлопоты тетки Николая, которая хочет женить своего племянника на богатой невесте.

Картина совершенно реалистическая, но мы должны показать, что̀ в нее внесено личными предубеждениями Толстого. Разговор о покупке коней занимает два абзаца. Между тем мы знаем, что, готовясь к контрнаступлению, Кутузов очень заботится о расширении количества конницы. Об этом писал, между прочим, молодой А. С. Грибоедов.

Я не буду здесь делать большого экскурса в сторону и отсылаю читателя к книге П. А. Жилина, «Контрнаступление Кутузова в 1812 году» (стр. 95—100). В результате действий Кутузова «Удельный вес кавалерии... повысился с 12,1 до 32%». Таким образом, Кутузов во время пребывания Наполеона в Москве готовит армию преследования. Одной из бесчисленных подробностей этой деятельности является посылка офицеров для покупки лошадей. Поэтому истинное содержание деятельности Николая Ростова в то время — это его служебная роль в развертывании новых полков кавалерии. Недаром Ростов рассчитывает года через два получить полк. Конечно, сам Ростов всего значения порученного ему дела осознавать не должен.

Но, не давая никакого объяснения служебной деятельности Ростова, Толстой здесь частной жизнью заслоняет общую жизнь и тем самым снижает активно-действенную роль Кутузова, что потом делается в продолжение всей IV части.

Такое сюжетное построение приводит к тому, что сущность одних действий раскрыта до конца, а сущность других не раскрыта и они остаются только упомянутыми.

Николай ничего не имеет против женитьбы на княжне Марье, но он связан словом, данным Соне. Коллизия обострена. В главе VII Николай соображает, что он даже не любит Соню; он начинает молиться: «Боже мой! выведи меня из этого ужасного, безвыходного положения».

Но вдруг приходит письмо Сони, в котором Николай освобождается от слова, которое он когда-то давал Соне. Появление этого письма неожиданно, потому что здесь Толстой прибегает к приему временно́й перестановки.

Сюжетные положения старых романов есть и у Толстого, но в измененном виде, в частности в этом месте Толстой иронизирует и над молитвой Николая и над самоотвержением Сони.

Интрига существует в романе Толстого постольку, поскольку она иногда встречается в жизни мелких людей, преследующих свои личные интересы. В данном случае она осуществляется Соней.

Напомним, что уже давно в романе было рассказано о том, что Долохов влюблен в Соню и, обыграв в карты Николая, заговорил с ним о его кузине, очевидно требуя брака с Соней в обмен за долг. Николай резко отвергает это предложение. Но Толстой удивительно тонко показывает, что у Николая это только фраза, хотя и благородная.

Прямее действует графиня, требуя от Сони, чтобы она отказалась от Николая. Соня готова к сопротивлению. Если бы она сопротивлялась прямо, она была бы женщиной, заслуживающей счастья. Но девушка лукавит, интригует. Именно сейчас, когда Андрей может стать мужем Наташи и брак Николая с княжной Марьей тем самым становится невозможным, Соня посылает Николаю письмо, что он свободен от данного слова. Получение письма дается без объяснения, как ложное чудо (глава VII). В VIII главе объясняется, каким образом написала Соня это письмо к Николаю. Объяснение дается в ироническом тоне.

«— Соня, — сказала графиня... — ты не напишешь Николеньке?»

Графиня глядит на Соню.

В этом взгляде выражались и мольба, и страх отказа, и стыд за то, что надо было просить, и готовность на непримиримую ненависть в случае отказа.

Соня подошла к графине и, став на колени, поцеловала ее руку.

— Я напишу, maman, — сказала она».

Толстой к этому дает примечание:

«Теперь, когда она знала, что по случаю возобновления отношений Наташи с князем Андреем Николай не мог жениться на княжне Марье, она с радостью почувствовала возвращение того настроения самопожертвованья, в котором она любила и привыкла жить».

История с письмом могла бы стать основной в старинном романе. Эта сюжетная линия вполне правдоподобна, но она мелка и банальна, она выражает и не может не выразить какие-то черты эпохи, но не может передать существенной для читателя истины во всем ее историческом объеме. В этой истории проявляется обычное мелкое восприятие жизни; это тот неверный разговор в литературе, который занимал в ней слишком много места, мешая отражать действительность в ее подлинной широте. Здесь «интрига» разоблачает и Соню и Николая, который поймал девушку на слове.

Соня была права, когда она любила Николая. Сейчас она хитрит. Посредственный Николай тоже хитрит, и Соня теряет право на счастье.

Николай снижен, но прощен писателем потому, что он не столько хитрит сам, сколько покоряется обычной лжи. Он умеет вообще покоряться, принимая условности полка, условность Тильзитского мира; это рядовой человек. Поэтому он оправдан, хотя в то же время видно, что это человек страшный: по своей слепой инерции он станет палачом декабристов, во всяком случае он будет находиться в толпе сочувствующих во имя «присяги» подавлению «бунта».

В какой-то доле у Николая с его элементарным отношением к людям, к жизни есть что-то от Берга, хотя сам Толстой и оправдывает героя за его отношение к семье и хозяйству.

Толстой не соединяет отдельно взятую войну и отдельно взятый мир. Он заново видит и то и другое; у него свое отношение к истории — недоверие к ее традиционному истолкованию. Он ее читает как будто в первый раз и воплощает это ви́дение в романе, стремясь проникнуть в самую глубь правды истории и человеческих отношений.

V

В первоначальных набросках-планах «Войны и мира» Толстой не предполагал вводить Наполеона, но, составляя характеристики действующих лиц, он в разделе «умственное» отмечал отношение каждого из героев к Наполеону.

Например, Борис. «*Умственное*. Много читает, огромная память, последователен, логичен. Математик хороший. Отлично говорит на языках. Хорошо в шахматы. Наполеона обожает» [1].

Петр. «*Умствен*[*ное*]. Все быстро понимает. Красноречив во всех родах. Видит далеко. Философ такой, что себя пугается. О бессмертии говорит часто и мучим вопросом. Наполеона ревнует» [2].

Аркадий. «*Умственное*. Очень тонко умен. Начитан. Все читал и никогда говорит мало, Наполеона презирает» [3].

В первых частях романа Наполеон показан через отношение к нему действующих лиц. Андрей Болконский завидует Наполеону и считает его великим полководцем. Анна Шерер видит в нем антихриста, Пьер считает Наполеона наследником лучших черт французской революции. Старый князь «о Наполеоне не знает — хвалить или ругать».

Отношение самого автора к Наполеону в начале работы над романом не то, которое мы находим в романе.

В одном из набросков вступления Толстой так характеризует Наполеона:

«...маленькой человечек, в сереньком сертучке и круглой шляпе, с орлиным носом, коротенькими ножками, маленькими белыми ручками и умными глазами, воображал себе, что он делает историю, тогда как он был только самый покорный и забитый раб ее, когда этот человечек старался раздуваться в сообразное, по

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13. М., Гослитиздат, 1949, стр. 14.

[2] Там же, стр. 15.

[3] Там же, стр. 16.

его понятиям, величие положения и, несмотря на умную и твердую натуру, при первом прикосновении земного величия, человеческой лести и поклонения, потерял свою умную голову и погиб, надолго еще оставаясь для толпы чем-то страшным и великим» [1].

Здесь характеристика Наполеона основана на подчеркнутом изображении — маленький. Это исторически верно, но в то же время определение маленький является иронией, так как общепринятым в то время эпитет для Наполеона был — великий.

Ненависти в этой характеристике еще нет, во всяком случае нет презрения: у Наполеона «умная и твердая натура». Он только ребенок, который хочет управлять могучей тройкой. На самом деле правит тройкой «...всё тот же старый, старый старик, везущий по-своему и правящий миром со времен Алкивиадов и кесарей» [2].

Этот «старик», может быть, здесь и не бог, а время. Вспомним пушкинскую «Телегу жизни»:

Ямщик лихой, седое время, ...

В отрывке идет речь о непризнании величия вообще всех «великих людей».

Конкретное здесь в образе Наполеона — его малый рост и ясная голова. Он «человечек», претендующий на величие. В начале романа Наполеон дан в восприятии людей, им восхищающихся, ему завидующих, его боящихся. Андрей Болконский отказывается в результате от увлечения Наполеоном. Наполеону противопоставлено здесь «великое небо».

Наполеон в романе снижен и развенчан; во второй половине романа его образ раскрыт уже не через восприятие окружающих, а посредством прямого изображения, причем в результате получается сатирическим.

Встает законный вопрос: соответствует ли этот маленький, уже не миниатюрный, не женственный, а

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13. М., Гослитиздат, 1949, стр. 71.
[2] Там же, стр. 72.

ничтожный Наполеон в чем-нибудь Наполеону реальному?

Толстой подходил к эпохе 1812 года издалека, он брал ее в ряду исторических событий; анализируя события 1812 года, он стремился понять ход, направление русской истории.

В одном из предисловий Толстой пишет: «Печатая начало предлагаемого сочинения, я не обещаю ни продолжения, ни окончания его» [1].

Но именно к этому отрывку Толстой прилагает «объяснительные слова»: «В 1856 году, я начал писать повесть... героем которой должен был быть декабрист, возвращающийся с семейством в Россию» [2].

1856 год — это время, связанное с Крымской кампанией. Дальше Толстой рассказывает, как он пришел от 1856 года к 1825, от 1825 года к 1812, от 1812 к 1805.

Таким образом, получилась цепь событий: 1805, 1807, 1812, 1825 и 1856 годы.

Анализируя Наполеона I, Толстой невольно пользуется и тем, во что развился наполеонизм ко времени Наполеона III. Наполеон III в это время диктатор в Европе, но отвратительные черты цесаризма, черты буржуазного ничтожества, продажности в самом неприглядном виде уже ярко проявились во всех областях жизни внешне процветающей империи. Эти черты свойственны не только государству Наполеона III, в более скрытом виде они существовали и в империи Наполеона I.

Наполеон I — император торжествующей буржуазии, наследник буржуазной революции. Вот что пишет К. Маркс в «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» про Наполеона I и его государство:

«...кульминационный пункт «наполеоновских идей», это — преобладающее значение *армии*. Армия была point d'honneur [3] мелких крестьян: она из них делала

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13. М., Гослитиздат, 1949, стр. 54.
[2] Там же.
[3] Делом чести, предметом особой гордости. — *Ред.*

героев, которые защищали от внешних врагов свою новую собственность, возвеличивали только что приобретенное ими национальное единство, грабили и революционизировали мир. Блестящий мундир был их парадным костюмом, война — их поэзией, продолженная и округленная в воображении парцелла — отечеством, а патриотизм — идеальной формой чувства собственности» [1].

Все это было в наполеоновской армии, и все это приняло в армии Луи Бонапарта характер отвратительной пародии.

Эпоха второй империи была эпохой «пародии» на империю. Это была галлюцинация наполеонизма, «...слова, ставшие фразами, духи, ставшие призраками» [2].

Наполеон I, владыка буржуазного государства, увиден Толстым, человеком, уже знающим, к чему идет дело, как будет раскрываться наполеонизм, какова его внутренняя антинародная, античеловеческая сущность.

Нужно заметить, что каррикатуристы, изображавшие Толстого пишущим «Войну и мир», ставили перед ним статуэтку не Наполеона I, а Наполеона III. Такова карикатура Волкова, напечатанная в «Искре» в 1868 году, в № 16.

В карикатуре это было упреком. Однако метод Толстого не имел ничего общего с модернизацией изображения исторических событий и деятелей. Толстой давал образ Наполеона I в свете уже развившейся сущности наполеонизма.

Наполеон в походе на Россию, везущий за собой свою статую, уже выбивший медаль о победе, запасшийся золотым ящиком для мирного договора, породнившийся с австрийским двором, имел черты эгоистического авантюризма буржуазного парвеню. К такому образу Наполеона Толстой пришел в результате большой работы. Это не было заданием писателя — это

---

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс. Избранные произведения в двух томах, т. I. М., Госполитиздат, 1948, стр. 298.

[2] Там же.

явилось результатом глубокого проникновения художника в диалектику характера исторического деятеля.

Молодой Толстой иначе относился к Наполеону, иначе он относился к нему и в момент начала работы над романом.

Анализ действий Кутузова помог Толстому освободиться от гипноза наполеоновской идеи.

Толстой, анализируя Наполеона через восприятие князя Андрея Болконского, характеризует его человеком самодовольным, ограниченным, лишенным «любви, поэзии, нежности, философского, пытливого сомнения».

Болконский это считает чертами всякого военного человека, но это явно не черты Кутузова, не черты скромного Тимохина, не черты Тушина, который возит с собой философские книги в походе, — это черты буржуазного деятеля, в том числе и Наполеона.

Наполеон дан Толстым как типичный буржуа.

То, что у француженки Бурьен, компаньонки Марьи Болконской, является хитроватой пошлостью, — например, ее речи «о бедной матери», — у Наполеона принимает монументальные размеры: он пишет на приютах и больницах: «Maison de ma mère» [1].

У Наполеона «непроницаемость к жизни»; для него мир — это ряд условных, как будто уже застывших понятий. «Кодекс Наполеона» — это кодекс нравственности и морали торжествующей буржуазии, с ее низменными добродетелями и отвратительными пороками.

Для подчеркивания внутренней фальши Наполеона Толстой помещает в романе не перевод французской речи Наполеона и не французский текст этой речи, а частичный перевод, со вставкой французских слов, наиболее парадоксально звучащих.

Наполеон у Толстого фигура реальная, показанная средствами сатиры. Это же относится к наполеоновскому окружению.

В «Войне и мире», как известно, многие герои разговаривают по-французски. Они даже охарактеризованы этим. Милорадович говорит по-французски плохо,

---

[1] Дом моей матери. (Перевод наш. — *В. Ш.*)

но уверенно, Сперанский говорит медленно, но не стесняясь, Андрей Болконский, конечно, говорит превосходно, хозяйка салона Шерер говорит хорошо, но сама замечает, как она говорит: она говорит «низкопоклонно», стараясь подражать языку французского салона. Наполеон в романе говорит по-русски, употребляя отдельные французские слова: «Правда ли, что Moscou называют Moscou la sainte?[1] Сколько церквей в Moscou? — спрашивал он». Это означает, что Наполеон не понимает того, о чем говорит; он не понимает ни истории, ни народов. Весь мир для его буржуазного сознания — только окрестности его личности. Он судит о том, о чем не имеет никакого понятия.

Любопытно сравнить с этим разговор немцев-теоретиков о войне 1812 года. Они, в том числе Клаузевиц у Толстого, говорят сплошь по-немецки.

«Der Krieg muss im Raum verlegt werden...[2]

— Да, im Raum verlegen[3] — повторил, злобно фыркая носом, князь Андрей, когда они приехали: Im Raum-то, у меня остался отец и сын, и сестра в Лысых горах».

Тут русская частица «то» при немецком слове Raum (пространство) пародирует слово.

Быт Наполеона воспроизведен в романе с документальной точностью, но с некоторыми перестановками. Например, описан его туалет перед Бородино, описано тело Наполеона, которое тщательно протирают одеколоном. Сцена эта взята из мемуаров, но относится к эпохе пребывания Наполеона на острове св. Елены. Там была скука, жара. Наполеон мог обтираться одеколоном и под Бородино, но само перемещение материала из одной обстановки в совершенно другую сделано писателем намеренно.

Русские люди готовятся к бою как к трудному подвигу. Это — дело их жизни, трудная и славная работа.

Величаво просто описано ожидание сражения в русском лагере.

---

[1] Святою.
[2] Война должна быть перенесена в пространство.
[3] Перенести в пространство.

Наполеон же моется и охорашивается перед боем, произносит выспренные «исторические слова».

Здесь дело не только в Наполеоне; писатель анализирует две системы поведения. Если мы возьмем Мериме, то у него наполеоновские офицеры идут в атаку, остря во время наступления, но французский офицер замечает: «Я находил, что наши солдаты слишком шумят, и не мог не сделать внутреннего сравнения между их громкими криками и внушительным молчанием неприятеля» [1].

Сам Наполеон своей фразой характеризует французскую армию точно так же.

Кроме таких кратких отдельных характеристик, Толстой дал широкое изображение французской воинственности в образе Мюрата. В Мюрате подчеркнута хвастливая воинственность.

В своей книге, неверной в целом, «Материалы и стиль в романе Льва Толстого» (изд. «Федерация», 1928), я приводил примеры и сводные тексты. Возьму один пример, сокращая его.

Тьер пишет про Балашева, что его «...признали и проводили к Мюрату, который (п) весь, расшитый золотом с головой украшенной перьями, скакал среди своих многочисленных эскадронов» (Тьер, XIV, стр. 24).

Дальше Тьер пишет, что Мюрат «сделал вид, что в отчаянии от этой новой войны, что он сожалеет о своем милом (к) неаполитанском королевстве».

Толстому (у него, кроме Тьера, источником был еще Богданович), в силу самой логики развития темы, нужен пестрый Мюрат, как типический представитель захватнической французской армии. Вот что он делает из указания историка:

«Только что они выехали за корчму на гору, как навстречу им из-под горы показалась кучка всадников, впереди которой на вороной лошади с блестящею на солнце сбруей ехал высокий ростом человек в шляпе

---

[1] Проспер Мериме. Собр. соч., т. I. Л., «Академия», 1934, стр. 362.

с перьями и черными, завитыми по плечи, волосами, в красной мантии и с длинными ногами, выпяченными вперед, как ездят французы. Человек этот поехал галопом навстречу Балашеву, блестя и развеваясь на ярком июньском солнце своими перьями, каменьями и золотыми галунами».

Дальше следует описание встречи Балашева с блестящим, глупо счастливым и наивным Мюратом.

Сцена построена Толстым следующим образом: много раз повторены одни и те же подробности о костюме, причем каждый раз они даются в том же перечислении: мантия, золото, перья, украшения. Много раз говорится о «королевстве» Мюрата, и в то же время в описание введена реалистическая подробность о манере посадки французского кавалериста.

В этой сцене Толстому не нужно подробного описания того, что увидел Балашев. Здесь сцена строится как бы на позировании самого Мюрата, который во что бы то ни стало желает выглядеть пестро и богато.

Сцены, в которых развенчивается Наполеон, строятся иным образом. Наполеон как бы лишен психологии, ему непонятно и чуждо искреннее движение сердца. Например, он сидит перед портретом сына, изображая эмоцию, но не испытывая никаких чувств.

Мюрат искренен, он попросту глупо и счастливо наивен; Наполеон лжив, он как бы весь соткан из ложных фраз и театральных поступков. Он изображен писателем так же, как теоретики-немцы, как люди, произносящие ложно-патриотические фразы.

В Наполеоне Толстой подмечает черты самодовольного буржуа. В набросках к роману он записывает прямо: «Наполеон откупщик».

Несмотря на все величие своего гения, Толстой все же не смог во всем объеме дать полную правду о событиях 1812 года. Художественно ярко описывая Кутузова, он вместе с тем лишил его самостоятельных военных решений и в этом видел даже основную причину достоинств своего героя.

Образ Кутузова у Толстого довольно сильно грешит против историчности.

В ходе романа роль Кутузова все время возрастает в своем значении, причем это не субъективное решение Толстого, а результат объективного анализа истории средствами искусства.

Я говорю это потому, что Толстой все время пытается отрицать роль личности в истории, активную роль сознания в развитии исторических событий и сам же опровергает себя фактами обратного значения. Кутузов вырастает у него именно как человек великого военного сознания, великой государственной заботы. Например: «Князь Андрей стоял прямо против Кутузова, но по выражению единственного зрячего глаза главнокомандующего видно было, что мысль и забота так сильно занимали его, что как будто застилали ему зрение».

Так выглядит Кутузов перед своим маневром, благодаря которому он выводит русские войска из-под удара Наполеона.

Говоря в последних главах романа о результате командования Кутузова, Толстой противоречит сам себе, утверждая, что «Кутузов... от начала и до конца своей деятельности в 1812 году, от Бородина и до Вильны, ни разу ни одним действием, ни словом не изменяя себе, являет необычайный в истории пример самоотвержения и сознания в настоящем будущего значения события».

Здесь Толстой подтверждает, что Кутузов умел предвидеть и подготовлять исход событий. То презрение к мысли, которое отмечает у Кутузова Толстой, по существу говоря, было лишь презрением к мыслям старых и отсталых теоретиков — поклонников немецкой теории войны.

У Кутузова до 1812 года уже была большая военная биография и определенный, выработанный им стиль, способ воевать. Он умел изматывать противника, накапливать силы во время кажущегося бездействия, затем сокрушать противника могучим контрударом.

Кутузов — ученик Суворова, он командовал головной колонной при штурме Измаила. Отступление и выжидание — это не в натуре Кутузова, это не резуль-

тат особенности характера Кутузова. Это его военное решение. В кампании 1805 года Кутузов там, где он мог действовать самостоятельно, проводил смелые маневры.

В 1811 году на Дунае Кутузов изображал бездействие и апатию, заманивая турок. Но, отступая, он проявлял неукротимый темперамент, требуя немедленного исполнения приказания. После паузы бездействия, приманив к себе на северный берег войска визиря, Кутузов перебрасывает часть войска на южный берег, захватывает лагерь турок и оттуда громит врага на северном берегу турецкими пушками с тыла, прижимая их армию, перешедшую через Дунай, к реке.

Действия Кутузова были мгновенны и решительны. Кутузов умел и выжидать и наносить удары.

В романе «Война и мир» Толстой упростил картину Бородинского боя, рисуя мнимую пассивность Кутузова, его бездействие. Между тем, Кутузовым был разработан план кампании, в который входит бой, имея свое место. План этот опирался на русскую военную традицию.

Толстой был свидетелем крупной неудачи русских войск во время начала Крымской кампании. Армия Николая была обучена по немецкому образцу. Каждому все было заранее предписано, всякая инициатива подавлялась. Генерал Драгомиров, русский военный теоретик, дает следующую характеристику гатчинской школы командования, руководствовавшейся немецкими правилами ведения войны:

«Нравственная энергия и другие внутренние свойства личности не ценились ни во что, так как на первый план выступали те качества, чисто внешние, которые были необходимы для достижения идеала однообразия, стройности, единовременности движения; эти качества были: для солдата — умение единовременно с другими производить всякое движение; для офицера и начальника, кроме того, — богатырский голос и умение скомандовать до такой степени единовременно со своими равными, что для этого необходимы были особые предварительные спевки. Всякое самомалейшее движение исполнялось и прекращалось не иначе, как

по команде старшего начальника, которая по всей командной лестнице, нисходила до непосредственных исполнителей. Перевести без команды свыше, свой батальон не то, что на сто или полтораста, а даже на пять шагов — было вольнодумством до того неслыханным, что дерзкая мысль о нем, вероятно, не приходила в голову современным батальонным командирам даже во сне.

Были, правда, у нас предания чисто русские, другой тактики и других учений — предания Румянцева, Суворова. Но к тому времени, когда князь Андрей должен был начать свою службу, эти предания пришибло морозом, до такой степени основательным, что их как будто и не было» [1].

Кутузов действовал по прицнпиально иным правилам; он принимал простые, но главные решения, не связывая инициативу подчиненных ему командиров. Военачальник — это человек главного решения, держащий резервы и подготовляющий их для осуществления этого решения, для нанесения главного, решающего удара.

В нашей армии есть орден Кутузова. Кутузовские традиции сохранены в нашей победе. Это традиции Петра, Румянцева и Суворова. В эти традиции входит и использование глубины театра военных действий, и самостоятельность решения отдельных военачальников, и умение во-время развить контрнаступление для полного разгрома врага.

Кутузов выбрал место для сражения, назначил день сражения. Он вышел из сражения, когда захотел, оставил Москву, отступив, занял позицию на фланге Наполеона, предварительно обманув французское командование. После этого он организовал параллельное преследование. Но действия Кутузова имели такие временные и пространственные масштабы, что они показались Толстому, обобщающему лишь отдельные операции, бездействием великого стратега.

На самом деле Кутузов действовал, спорил, снаб-

---

[1] М. И. Драгомиров. Разбор романа «Война и мир». Киев, 1895, стр. 24—25.

жал армию, боролся с английским влиянием, обманывал Наполеона, готовил и осуществил контрнаступление.

На разных этапах Кутузов действовал по-разному.

Французские и немецкие историки распространяли версию о том, что якобы французская армия погибла из-за морозов, что она вышла из Москвы в порядке, но померзла в дороге.

Описание мороза есть и у наших мемуаристов, в том числе и у Радожицкого, но они не забывают отметить, что мороз начался после того, как французская армия была уже за Березиной.

Денис Давыдов еще в 1835 году напечатал в X томе «Библиотеки для чтения» статью: «Мороз ли истребил французскую армию в 1812-м году», в которой начисто отвергает эту версию. Привожу краткие сведения: неприятельская армия выступила из Москвы 7 октября ст. ст. и шла, имея хорошую погоду, по словам Шамбре и Жомини, до 28 октября, то есть 21 сутки, а по словам Гурго — до 25 октября, то есть 18 суток. И только трое суток, по словам Шамбре, Жомини и Наполеона, или пять суток, по словам Гурго — армия терпела стужу. Шамбре говорит, что мороз доходил до 17 градусов, Жомини говорил, что мороз был до 3 градусов [1].

В пути от Смоленска до Орши мороз не превышал двух — четырех градусов. Переход через Днепр по льду не удался. Части корпуса Нея при Гусинове, пытаясь переправиться, проломили лед.

При Березине Наполеону пришлось строить мост: льда не было.

Наполеоновская армия шла, не имея возможности отходить от дороги. Она шла по борозде из пепла (Сегюр). Кутузов шел параллельно с ней, отрезая ее от южных губерний. Почти рядом с французской армией шли казаки; Кутузов вытребовал с Дона сорок казачьих полков, вновь сформированных.

Наполеон не владел театром военных действий благодаря хорошо подготовленному контрнаступлению

[1] «Библиотека для чтения», 1835, т. X, стр. 44.

Кутузова. Он не мог остановить свою армию и привести ее в порядок. Кутузов опережал Наполеона, его преследование гнало французскую армию, и только поэтому незначительные морозы стали для нее бедствием.

В романе Пьер Безухов идет из Москвы почти босиком — ему сделал обувь Каратаев из цыновок. Шинели на нем нет, но он не замерзает. Сказано: «холода большого не было, и днем на ходу всегда бывало даже жарко». В ночь перед его освобождением капал дождь.

Морозы в романе Толстого начинаются лишь с 28 октября ст. ст., и это исторически правильно. Значит, во время боев бедствия от холода не могли быть велики. Велик был страх и велика была военная связанность наполеоновской армии контрнаступлением Кутузова. Армия Наполеона замерзла за Березиной, но к этому времени в ней уже никто не сражался, все побросали оружие.

Итак, не морозы были велики, а велики и губительны были неудобства отступления, созданные Кутузовым. Первоначально Кутузов не беспокоил Наполеона в Москве, он усыпил его кажущимся перемирием, а потом стал теснить, лишил подвоза фуража и принудил к отступлению в трудное время, овладев пространством. Воля Кутузова все время торжествовала над волей Наполеона. Тактика и стратегия Кутузова были непонятны ни Клаузевицу, ни Жомини. А кроме этого, выгоднее было утверждать, что Наполеон побежден морозом, а не Кутузовым.

Описывая отступление армии Наполеона, Толстой не показывает активной роли Кутузова, он все время говорит о стихийности отступления французов, хотя и упоминает, что при попытках повернуть они все время наталкивались на Кутузова.

Толстой стоит на точке зрения фатализма и стихийности войны, а с этой позиции нельзя обрисовать полноценный образ Кутузова.

Толстой дает общую картину отступления французов, как бегство зверя от облавы:

«Очень часто раненое животное, заслышав шорох,

бросается на выстрел на охотника, бежит вперед, назад и само ускоряет свой конец. То же самое делал Наполеон под давлением всего его войска. Шорох Тарутинского сражения спугнул зверя, и он бросился вперед на выстрел, добежал до охотника, вернулся опять назад и наконец, как всякий зверь, побежал назад, по самому невыгодному, опасному пути, но по знакомому, старому следу».

Эта картина односторонняя. В ней недостает очень существенного — что ловчим-охотником, ведущим зверя к неминуемой гибели, был Кутузов, что зверь бежал так, как его заставили бежать русские войска под предводительством Кутузова.

Русские полки состояли из людей, крепко спаянных благодаря долгой службе и многим походам.

Французы единодушно отмечают точность боевых порядков русских, точность выправки в бою, приемов штыкового боя, крепость карре. Это была профессиональная армия.

Ополчение эпохи 1812 года тоже не похоже на мужичков с лопатами.

Из «Рассказов о походах» прапорщика санкт-петербургского ополчения Р. Зотова мы знаем, например, что петербургское ополчение усердно училось. Ополченцы «не только ровно делали все ружейные приемы и стреляли,... но даже строили колонны по разным взводам и кареи» [1].

В бою под Полоцком русское ополчение не только выдержало встречу с французскими латниками, но и разбило их. Это были предприимчивые, волевые, находчивые люди.

Сергей Глинка рассказывает, например, о том, как крестьяне Комоланов и Минаев разрушили мельничные плотины на Протве для того, чтобы задержать наступающего неприятеля [2].

На Бородинском поле солдаты делали попытки

---

[1] «Рассказы о походах 1812-го и 1813-го годов». Соч. Р. Зотова, СПБ, 1836, стр. 11.

[2] Русские анекдоты военные, гражданские и исторические». Изд. С. Глинки, в трех частях, ч. III. М., 1820, стр. 58—59.

заплести плетень на сваях моста реки Колычи и, подняв таким образом уровень воды, поставить перед неприятелем водный рубеж.

Сама «дубина народной войны», о которой повествует Толстой, предполагает появление какого-то нового качества войны, которое проявилось не только в Кутузове, командовавшем по-новому, но и в рядовых участниках этой войны — в солдатах и казаках, сражавшихся не только храбро, но и изобретательно.

Толстой сумел многое раскрыть в содержании войны 1812 года. Он понял, что эта война развертывалась по особым законам. Он сознательно и справедливо критикует немецкую теорию войны. Старик Болконский говорит в романе:

«А немцев только ленивый не бил. С тех пор, как мир стоит, немцев все били. А они никого. Только друг друга».

Толстой великолепно передал в романе народный характер войны 1812 года со стороны России. Он писал о «дубине народной войны»:

«Несмотря на жалобы французов о неисполнении правил, несмотря на то, что русским, высшим по положению людям казалось почему-то стыдным драться дубиной, а хотелось по всем правилам стать в позицию en quarte или en tierce, сделать искусное выпадение в prime и т. д., — дубина народной войны поднялась со всей своей грозной и величественной силой, и, не спрашивая ничьих вкусов и правил, с глупой простотой, но с целесообразностью, не разбирая ничего, поднималась, опускалась и гвоздила французов до тех пор, пока не погибло все нашествие».

Справедливо отрицая старую военную теорию, справедливо критикуя теорию Клаузевица, отвергая мелочное, бездарное, тупое командование, царившее в николаевской армии в ту пору, когда создавалась эпопея «Война и мир», Толстой в пылу полемики не видит крупного, гениального, не подменяющего роли и инициативы командиров и солдат, руководства Кутузова.

VI

Толстой превосходно знал жизнь и быт крестьян. В «Утре помещика» он хотел дать роман без любви, роман о взаимоотношении барина и мужика. Толстой описал в романе типы разных крестьян: бедняков, разоряющихся середняков, «хозяйственных мужичков», — но все они отделены от барина непроходимой пропастью — глубоким недоверием, основанным на противоположности коренных интересов.

В «Войне и мире» Толстой попробовал подменить действительного, хорошо знакомого ему мужика мужиком сочиненным. Это — Платон Каратаев.

В «Войне и мире» Толстой сводит дворянина Пьера с вымышленным мужиком Платоном Каратаевым. Но Пьер знает и другого мужика. Он упоминает имя Пугачева в разговоре в конце романа.

Пьер хочет бороться с Аракчеевым ради того, чтобы «к детям его не пришел Пугачев». Но именно боязнь Пугачева заставила Пьера тут же вспомнить о Платоне Каратаеве, причем предполагается, что Платон Каратаев отверг бы средства народной расправы.

Здесь Платон Каратаев противопоставлен не только Пугачеву, но и дворянскому революционеру.

Образ Платона Каратаева возник в романе Толстого уже в процессе создания произведения: в первоначальных планах Каратаева, как одного из основных героев, нет, имя его упоминается один раз.

Платон Каратаев введен в роман после описания того, как французы заняли Москву. Пьер Безухов арестован и присутствует при расстреле людей, обвиненных французами в поджоге. Встреча с Платоном Каратаевым восстанавливает душевное равновесие Безухова.

В дальнейшем образ Каратаева выступает на первый план романа. Главы, в которых он описывается, перемежаются с главами, описывающими встречу Андрея с Наташей.

На заднем плане дана отступающая и разваливающаяся французская армия.

О Платоне Каратаеве как о солдате, даже и о том, как он попал в плен, в романе ничего не сказано.

Крестьянский период жизни Платона Каратаева, в противоположность военному, описан подробно. Он из зажиточной семьи, в которой было много взрослых мужчин. После того, как Платон за порубку леса с зачетом вместо брата попал на военную службу, состояние семьи не пошатнулось. Однако семью Каратаева трудно представить себе, например, в селе Богучарово, изображенном в том же романе. Богучаровцы не давали княжне Марье лошадей, все были полны «озлобленной решительностью», как будто без толку ссорились на сходе, но характерно, что бранились бедные мужики с богатыми. Карп и другие мужики нападали на старосту:

« — Ты мир-то поедом ел сколько годов? — кричал на него Карп, — тебе все одно. . .

— Очередь на твоего сына была, а ты небось гладуха своего пожалел, — вдруг быстро заговорил маленький старичок, нападая на Дрона. . .»

Из этой сцены мы видим, как уже резки были столкновения бедняков с богачами в деревне того времени.

Мы знаем, хотя бы по книгам Михаила Чулкова или Друковцева, или по другим бесчисленным сообщениям тех лет о «торгующем крестьянстве», об отхожих заработках. И у Каратаевых из семьи двое работников ходили на заработки. Значит, деньги мужикам были нужны; значит, неустанно шла в деревне социальная дифференциация. Толстой же рисует в образе Каратаева человека из патриархальной крестьянской идиллии, и потому образ этот носит книжный характер.

С тем же самым сталкиваемся мы и там, где заходит речь о солдатских качествах Каратаева.

Русского солдата Толстой совсем по-иному показывал уже несколько раз до этого в своих художественных произведениях.

Солдаты изображены в кавказских рассказах, в частности в рассказе «Набег», в котором даже намечена своеобразная классификация их типов. В до-

кладной записке, составленной одновременно с «Севастопольскими рассказами», Толстым тоже была дана классификация солдат.

«У нас есть 3 рода солдат: *угнетенные, угнетающие и отчаянные.*

Угнетенный солдат убежден и сроднился с мыслью, что в общественном быту нет существа ниже и несчастнее его, что единственная обязанность его есть страдания и терпение.. .*Угнетающий солдат,* перенося испытания солдатской жизни, не упал, но ожесточился духом... *Отчаянный солдат* есть существо несчастием убежденное в справедливости всего беззаконного, неверующее, порочное и развратное...» [1]

Толстой хорошо знал солдат, причем именно солдат старой службы, типы старослужащих.

Между тем Платон Каратаев по существу не солдат, и это подчеркнуто в романе, хотя Толстой и отмечает, что «Платону Каратаеву должно было быть за 50 лет, судя по его рассказам о походах, в которых он участвовал давнишним солдатом».

Считая, что Платон Каратаев сдан на службу двадцати одного года, получим, что он пробыл на службе тридцать лет — во всяком случае больше двадцати пяти лет. Значит, он участвовал в походах 80-х годов XVIII века, по времени мог быть солдатом суворовской школы.

Русский же солдат эпохи походов Суворова был хорошо обучен, инициативен, он понимал свой маневр и, по словам Суворова, учился сам.

В походах Суворова, в среде солдат-ветеранов, Платон Каратаев не мог не измениться. Но Толстой сообщает только, что Платон Каратаев «неохотно говорил про свое солдатское время, хотя и не жаловался и часто повторял, что он всю службу ни разу бит не был».

Платон Каратаев во время справедливой народной войны показан человеком абсолютно безразличным к происходящему, как бы не видящим того, что

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 4. М., Гослитиздат, 1935, стр. 292.

совершается, и даже не ощущающим самого себя как человеческое существо

Для того, чтобы выразить ошибочную мысль о стихийности войны, Толстой должен был создать образ Каратаева. Это образ нереальный. Платон Каратаев не имеет и не может иметь личного отношения ни к чему и ни к кому, и к нему никто не относится как к отдельному человеку.

Те мужики, с которыми говорил герой «Утра помещика», те мужики, с которыми говорил другой Нехлюдов в «Воскресении», те мужики, которые шли к революции и не верили Нехлюдову, те мужики, чаяния которых выразил граф Толстой, — иначе им же самим описаны, чем Платон Каратаев, потому что таких крестьян Толстой видел в жизни.

В отряде Долохова показан крестьянин Тихон, который в войне трудолюбив, смел, ходит в разведки.

Тихон как воин во многом типичен для войны 1812 года, но он дан бегло и, так сказать, заслонен в романе Каратаевым.

Вот что про него рассказывает Толстой:

«В партии Денисова Тихон занимал свое особенное, исключительное место. Когда надо было сделать чтонибудь особенно трудное и гадкое — выворотить плечом в грязи повозку, за хвост вытащить из болота лошадь, ободрать ее, залезть в самую середину французов, пройти в день по 50 верст, — все указывали, посмеиваясь, на Тихона. . .»

Посланный на разведку для того, чтобы привести «языка», Тихон не удовлетворяется одним пленным и с трудом уходит от преследования. Толстой пишет:

«Тихон был самый полезный и храбрый человек в партии. Никто больше его не открыл случаев нападения, никто больше его не побрал и не побил французов; и вследствие этого он был шут всех казаков, гусаров и сам охотно поддавался этому чину».

У Тихона была своя биография, оставшаяся в черновиках. Она резко противоречила каратаевскому образу крестьянства.

В XIII томе юбилейного издания среди черновиков толстовского плана имеется набросок биографии Ти-

хона. Биография эта «пугачевская»: «Тихон шестипалый. Долох[ов] рассказывает, что он его же хотел расстрелять за убийство помещика, и теперь он 1-й молодец» [1].

Итак, Тихон убил барина; он прямо противоположен Платону Каратаеву. И именно он типичен для войны 1812 года, когда патриотическая доблесть крестьян очень часто сливалась с ненавистью к помещикам.

Толстой, к сожалению, не развернул в романе биографию Тихона.

VII

В первоначальном варианте романа Толстой говорит о взаимоотношении крестьян и их помещика — старика Болконского:

«Мужики, как этой деревни, так и всех других деревень князя, без чувства особенного рабского уважения, благоговения почти, не вспоминали и теперь еще — старики — не вспоминают о князе. «Строг, но милостив был», как и всегда, говорят они... Как бы мне ни не хотелось расстроивать читателя необыкновенным для него описанием... я должен предупредить, что князь Волхонский вовсе не был злодей, никого не засекал, не закладывал жен в стены, не ел за четверых, не имел сералей, не был озабочен одним пороньем людей, охотой и распутством а напротив всего этого терпеть не мог и был умный, образованный и столь порядочный человек, что, введя его в гостиную теперь, никто бы не постыдился за него» [2].

Таким образом, генерал-аншеф Болконский дан как своеобразный положительный тип, возвышавшийся над своим обществом; подчеркнута высокая нравственность князя. Но в том же отрывке Толстой набрасывает сцену из жизни своего героя. Эта сцена, повиди-

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13. М., Гослитиздат, 1949, стр. 43.

[2] Там же, стр. 79.

мому, писалась одновременно с первоначальной положительной характеристикой и связана с ней. Приведу цитату:

«Он (генерал-аншеф. — *В. Ш.*) прошел в кабинет и написал письмо в Воспитательный дом облагодетельствованному им чиновнику о приеме в Воспитательный дом младенца девицы Александры, на письмо, написанное твердым, деловым, крупным почерком, наложил деньги 100 р., которые сам достал из сундука, и, хлопнув в ладони, кликнул Петрушку, а Петрушка Якова.

Александра была горничная княжны, младенец был сын князя. Это был уже пятый, и все они, как [этот], были отправляемы в Воспитательный дом... Князь не упрекал себя в этом» [1].

Выбрана была Александра князем за то, что «...была ближе всех и нраву тихого и смирного».

Во время написания эта сцена не казалась Толстому противоречащей положительной характеристике князя, но, отрабатывая роман, Толстой опустил ее. Естественно, что она неизбежно была бы оценена читателем как разоблачение князя. Сцена была заменена намеками на интимные отношения генерала с француженкой — компаньонкой дочери.

Толстой так описывал жизнь княжеских крестьян:

«Мельница, не переставая, молола новину. Крестьяне Лысых Гор, не в обиду будь сказано 19 февраля, работали весело на хороших лошадях и имели вид благосостояния больший, чем какой теперь встретить можно» [2], — читаем в первоначальном варианте романа.

Этот отрывок чрезвычайно сложный. Толстой прав, когда говорит о том, что крестьяне до 19 февраля, до так называемого «освобождения» в 1861 году, жили «не хуже».

В. И. Ленин писал:

«Чернышевский понимал, что русское крепостни-

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13. М., Гослитиздат, 1949, стр. 82.

[2] Там же, стр. 80.

ческо-бюрократическое государство не в силах освободить крестьян, т. е. ниспровергнуть крепостников, что оно только и в состоянии произвести «мерзость», жалкий компромисс интересов либералов (выкуп — та же покупка) и помещиков, компромисс, надувающий крестьян призраком обеспечения и свободы, а на деле разоряющий их и выдающий головой помещикам»[1].

У Чернышевского Волгин в «Прологе» говорит, что дело не в формальной отмене крепостного права:

«...вопрос поставлен так, что я не нахожу причины горячиться даже из-за того, будут или не будут освобождены крестьяне...»[2]

Положение крестьян после освобождения не стало лучше, чем было до освобождения.

Толстой, наделяя положительными чертами в этом отрывке помещика-князя Болконского, одновременно приукрашивал положение его крепостных крестьян.

Однако он отбросил все эти факты. В окончательной редакции романа их нет.

Реальное столкновение дворянства с крестьянами происходит в романе только один раз: это эпизод богучаровского бунта.

После смерти старика Болконского княжна Марья торопится уехать из Богучарова; в виду неприятеля она решила отдать барский хлеб крестьянам. Крестьяне же вместо благодарности внезапно взбунтовались и отказались дать ей лошадей.

Бунт описан довольно подробно. Показано, как крестьяне нападают на старосту Дрона, как в деревне проявляется различие интересов внутри самого крестьянства. Про богучаровцев сказано, что это были вообще бунтовщики: они и раньше пытались уйти на теплые воды, т. е. мечтали убежать всем миром от помещика.

Впоследствии Толстой задумает написать роман о таком уходе, будет ставить это явление чрезвычайно высоко, доказывать, что подобными явлениями создавалась русская история.

---

[1] В. И. Ленин. Сочинения, изд. 4-е, т. I, стр. 264.

[2] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. XIII. М., Гослитиздат, 1949, стр. 188.

В «Войне и мире» он лишь упоминает об этом, ничего не объясняя. Но все же к факту ухода относится не без подозрения, как бы считая его следствием дурного характера богучаровцев.

Не разъяснено в романе и то, почему крестьяне так подозрительно отнеслись к барскому благодеянию. На самом же деле основания для такого подозрительного отношения у крестьян имелись.

Возьмем показание, очень близкое по времени, из «Трудов Вольного экономического общества»:

«Так же некоторые господа заставляют работать своих крестьян из одного только пропитания; однако сие случиться может только по малым имениям или по малым частям больших имений, и для того едва ли заслуживает особенное внимание» [1].

Однако таких попыток — превратить землю целиком в барскую запашку и выдавать крестьянам хлеб — было немало. Были и попытки создания дворянских фабрик. Всего этого мужики боялись как огня, так как всякое новшество, исходившее от барина, сулило им новую беду.

В первоначальных набросках романа крестьяне показаны Толстым с очень интересной стороны. Дрон, например, когда-то собирался спасать свою душу, ходил по монастырям, искал добровольного мученичества, убегал от помещика.

«Вернувшись оттуда, он объявился. Его опять наказали и поставили на тягло. Но он не стал работать и тотчас же пропал. Через неделю он, изнуренный и худой, едва таща ноги, пришел к себе в избу и лег на печь. Неделю эту Дрон провел в пещере, которую он сам вырыл в горе, в лесу, и которую сзади себя он заложил камнями, смазанными глиной. Он шесть дней, почти без еды и питья, пробыл в этой пещере, желая спастись, но на седьмой день на него нашел страх смерти, он с трудом откопался и пришел домой» [2].

---

[1] «Труды Вольного экономического общества», ч. XVI. СПБ, 1814, стр. 6—7, статья Л. Якоба.

[2] Л. Н. Толстой. Полн. собр. худож. произведений, т. VII. М.—Л., Гиз, 1930, стр. 358.

Таким образом, биография мужика Дрона более сложна, чем, например, биография дворянина Николая Ростова.

И богучаровские мужики, ходившие на теплые воды, многое видали; такие же мужики доходили до Китая, дошли они и до Тихого океана. Между тем у Толстого бунт таких мужиков прекращен одним Ростовым, у которого в качестве помощи имелся только денщик Лаврушка. Николай Ростов прибежал, задыхаясь от ярости, ударил Карпа, приказал его вязать, накричал — и бунт прекратился, а герой отправился разговаривать с княжной Марьей по-французски.

Случаи именно такого прекращения бунта, какое описал Толстой, бывали в жизни. Но история богучаровского бунта реалистична не потому, что Толстой дал сколько-нибудь полную и исчерпывающую картину крестьянского волнения, — эта тема здесь не интересовала его, — а потому, что, поставив своего героя в такие обстоятельства, писателю удалось выяснить его характер с чрезвычайно существенной стороны, со стороны коренного для дворянского бытия вопроса — взаимоотношения с крестьянством. Само вплетение истории богучаровского бунта в историю отказывающегося размышлять Николая свидетельствует о замечательной победе толстовского реализма.

Сам Толстой не только солидаризируется с Николаем — он презирает его. В подробном конспекте романа Толстой дает такую характеристику своему герою: «Танцор без значения на балах... Делает все, что другие... Ведет себя не слишком хорошо, тщеславно, говорит фразы пленному и отдает ему хлеб, нужный его деньщику... пренебрегает Соней, и его хотят женить на княжне, и он очень рад» [1].

Добродушный и чувствующий музыку Николай Ростов в то же время представитель тупой и злой силы. Николай очень определенно говорит Пьеру в ответ на его критику, направленную против царя и военных поселений: «Ты говоришь, что у нас все скверно и что

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13. М., Гослитиздат, 1949, стр. 18.

будет переворот; я этого не вижу; но ты говоришь, что присяга условное дело, и на это я тебе скажу: что ты лучший друг мой, ты это знаешь; но составь вы тайное общество, начни вы противодействовать правительству, какое бы оно ни было, я знаю, что мой долг повиноваться ему. И вели мне сейчас Аракчеев итти на вас с эскадроном и рубить — ни на секунду не задумаюсь и пойду».

Николай Ростов во время Отечественной войны был человеком второстепенным, но во время реакции он может выйти в первые ряды. Такие люди, как он, пошли на декабристов — и пошли потому, что присяга соответствовала их личному интересу.

Может быть, они расправлялись с декабристами не с такой ненавистью, как с крестьянами, но пошли они на усмирение с готовностью.

У Толстого это дано во сне Николеньки — сына Андрея Болконского.

Мальчик «. . .видел во сне себя и Пьера в касках, таких, которые были нарисованы в издании Плутарха. Они с дядей Пьером шли впереди огромного войска. Войско это было составлено из белых косых линий, наполнявших воздух подобно тем паутинам, которые летают осенью и которые Десаль называл le fil de la Vierge [1]. Впереди была слава, такая же, как и эти нити, но только несколько плотнее. Они — он и Пьер — неслись легко и радостно все ближе и ближе к цели. Вдруг нити, которые двигали их, стали ослабевать, путаться; стало тяжело. И дядя Николай Ильич остановился перед ними в грозной и строгой позе.

— Это вы сделали? сказал он, указывая на поломанные сургучи и перья. Я любил вас, но Аракчеев велел мне, и я убью первого, кто двинется вперед. Николенька оглянулся на Пьера; но Пьера уже не было. Пьер был отец — князь Андрей, и отец не имел образа и формы, но он был, и, видя его, Николенька почувствовал слабость любви: он почувствовал себя бессильным, бескостным и жидким. Отец ласкал и жалел его. Но дядя Николай Ильич все ближе и ближе

---

[1] Нитями богородицы.

надвигался на них. Ужас охватил Николеньку, и он проснулся».

Это последняя сцена в романе, в которой встречаются герои.

Только что Наташа говорила с Николаем, переживала свое неполное счастье. Разговор ее как бы прояснен во сне.

Сон завершает сюжетное строение романа; в этой сцене принимают участие Пьер, Николай и князь Андрей — как участник восстания. Происходит столкновение внутри дворянской семьи. Восстание декабристов ощущается как героическое, торжественное и в то же время как жертвенное, обреченное на поражение движение.

Наташа, разговаривая с Пьером в конце романа, спрашивает его, говоря о будущем восстании: «Ты знаешь, о чем я думаю? сказала она: — о Платоне Каратаеве. Как он? Одобрил бы тебя теперь?»

Пьер колеблется, но отвечает: «Он не понял бы, а впрочем, может быть, что да».

Затем Пьер продолжает: «Нет, не одобрил бы».

Платон Каратаев, конечно, не одобрил бы декабрьского восстания. Как образ, он выражает идею отстранения от политики, идею кротости и терпения, столь характерные для толстовства. Однако в солдатской массе уже в 1825 году были люди, которые одобряли восстание и присоединялись к нему.

Николай Ростов разогнал богучаровский бунт, не дал ему развернуться. Он же в будущем будет участвовать в подавлении декабрьского восстания.

Итак, сцена богучаровского бунта, если брать ее в перспективе всего романа, значит у Толстого, может быть, больше того, что было первоначально задумано самим писателем. Это не только описание бестолковой вспышки недовольства среди мужиков и удачных решительных действий молодого офицера — это рассказ о крестьянском бунте против помещика и одновременно повествование об исправном служаке, рабе царской власти — Николае Ростове.

В одном из набросков приходил к княжне на помощь и прекращал бунт не Николай Ростов, а однору-

кий Тушин, который пошел после ранения служить городничим.

Русская литература имеет точный образ городничего и в «Ревизоре» и в произведениях Салтыкова-Щедрина. Поэтому Толстой отверг такой вариант. Тушин не мог появиться в такой роли.

Кроме того, по общему своему отношению к народу, по своему дружелюбному отношению к солдатам Тушин не годен для этой роли, в которой так искренен и удачлив Николай Ростов.

Первоначально богучаровский бунт, вероятно, был задуман как одна из таких черт времени, без которой трудно дать полную картину. Участие Николая Ростова в этой коллизии помогло развернуть и продвинуть его роман с княжной Марьей. Но одновременно, исследуя через действие характеры, Толстой углубил анализ Николая Ростова, показал в нем человека николаевщины, показал историю заурядного человека, который легко и добродушно становится послушным орудием царской власти и врагом своих друзей.

VIII

События, о которых рассказывается в романе «Анна Каренина», очень просты. Молодая женщина из высшего общества изменяет мужу и гибнет в результате своей измены.

Наряду с этим в романе показана сравнительно счастливая любовь Кити к Левину, увенчанная браком.

Линии эти связаны тем, что Анна Каренина и Кити одно время являются как бы соперницами, так как обеим нравится Вронский. Кроме того, Анна Каренина — сестра мужа Долли, сестры Кити.

История семейства Долли, в котором муж совершает преступление — измену, а жена его прощает, является третьей линией романа и соединяет обе семьи.

Но такова лишь внешне фабульная схема романа. Его содержание охватывает сложную и противоречи-

вую эпоху. Показав историю дворянских семейств, Толстой посредством «вымышленного повествования» развернул картину эпохи в целом.

Роман «Анна Каренина» имел много начал. Существует легенда, что роман был начат со слов: «Все смешалось в доме Облонских» и что только после этого появилась фраза: «Все счастливые семьи похожи друг на друга...» и т. д.

П. А. Сергиенко утверждал, что это начало появилось в 1873 году, когда Толстой услыхал чтение сыном Сергеем пушкинских «Повестей Белкина». Толстой вошел, сам раскрыл книгу и прочитал: «Гости съезжались на дачу». «Вот как всегда следует начинать писать, — сказал Лев Николаевич». Это показание неверно, хотя бы потому, что в «Повестях Белкина» такой фразы нет.

Л. Булгаков говорит, что Толстой раскрыл том Пушкина в анненковском издании и прочитал ту же фразу. Об этом же говорит С. А. Толстая, но она указывает на то, что под влиянием Пушкина Толстой начал писать роман о Петре или переделывать его.

Профессор Н. К. Гудзий в статье «История писания и печатания «Анны Карениной», приложенной к XX тому юбилейного издания, убедительно доказывает, что все эти утверждения — легенда, так как самый ранний приступ к роману озаглавлен «Молодец-баба» и в нем идет речь о съезде гостей после оперы в одном доме. Люди разговаривают о Карениных (Гагиных-Пушкиных), входит Вронский (Гагин), потом приходит некрасивая толстая женщина Анна и очень добрый, чудаковатый муж ее. За столом шел разговор о романе Вронского с Анной.

Таким образом, первоначальный набросок начинался прямо с измены Анны или, вернее, с обнаружения этой измены светским обществом.

Н. К. Гудзий указывает, что существуют совпадения между пушкинским отрывком «Гости съезжались на дачу» и именно этим первым вариантом начала романа у Толстого. На странице 584 (XX тома) приводится ряд текстуальных совпадений.

Не отвергая связи толстовского наброска с пуш-

кинским отрывком, сошлюсь на другой пушкинский набросок, начинающийся словами: «На углу маленькой площади...»

В этом отрывке есть не столько текстуальные, сколько сюжетные совпадения с «Анной Карениной».

Женщина, названная Зинаидой, изменяет мужу.

Муж «...скоро удостоверился в неверности своей жены. Это чрезвычайно его расстроило. Он не знал, на что решиться: притвориться ничего не примечающим казалось ему глупым; смеяться над несчастием столь обыкновенным — презрительным; сердиться не на шутку — слишком шумным; жаловаться с видом глубоко оскорбленного чувства — слишком смешным. К счастию жена его явилась ему на помощь.

Полюбив Володского, она почувствовала отвращение от своего мужа, сродное одним женщинам и понятное только им. Однажды вошла она к нему в кабинет, заперла за собою дверь и объявила, что она любит Володского, что не хочет обманывать мужа и втайне его бесчестить и что она решилась развестись.

** был встревожен таким чистосердечием и стремительностию. Она не дала ему времени опомниться, в тот же день переехала с Английской набережной в Коломну и в короткой записочке уведомила обо всем Володского, не ожидавшего ничего тому подобного...»

Коллизия «Анны Карениной» состоит не в том, что жена изменяет мужу, а в том, что об этом узнало общество, так как героиня не скрывает своего чувства. Эту коллизию впервые в русской литературе наметил Пушкин.

Решительность любящей женщины, ее нравственный облик, ее отвращение к тому человеку, с которым она должна жить, и ее искренний протест против лживой морали светского общества — все это были те элементы нового сюжета, который впервые находим у Пушкина.

Зависимость Толстого от Пушкина не в словесном совпадении, не в стилистических сходствах, а в умении глубоко проникать в сущность явлений реальной жизни.

Почему же Толстой, набросав несколько вариантов, все же начал роман не с прямого раскрытия «вины» Анны, а с истории в семье Облонских?

Это зависело от многих обстоятельств. Во-первых, Толстой таким путем достигал сопоставления Анны и ее брата. Он сопоставляет семьи. А во-вторых, писатель получал возможность не описывать характер, а выяснять, исследовать его при помощи сюжетных положений.

Анна Каренина дается сперва безупречно чистой и светлой, восстанавливающей семейный мир в доме Облонских. Любовное увлечение является не единственной двигательной силой ее жизни, это не фатум, а глубоко человеческая черта — и вместе с тем сюжетный поворот, благодаря которому проясняются новые черты ее характера.

Каренин в первых вариантах (Ставрович) — добрый и мягкий человек.

Каренин в романе — сухой, черствый чиновник, «злая машина», у которого за все время человеческое чувство обнаруживается лишь единственный раз — во время болезни Анны.

В процессе работы писателя над романом изменялась жизнь его героев, прояснялись их характеры, изменялся самый предмет повествования, поэтому должно было изменяться и сюжетное построение романа.

Главная героиня, первоначально названная «молодец-бабой», становится поэтичной женщиной. Чрезвычайно углубляется социальная проблематика романа.

Как мы уже видели на примере романа «Война и мир», сюжет не является готовым в начале произведения. Автор, анализируя ту или иную сторону действительности, вырабатывает определенный сюжет, исходя из анализа, из противопоставления типов.

Посмотрим, каков был исходный вариант «Анны Карениной».

Черновые редакции и варианты романа даны в XX томе юбилейного издания, снабжены большой статьей Н. К. Гудзия, в которой рассказывается история создания «Анны Карениной», и я поэтому передаю начальный сюжет вкратце.

В прологе Каренина выходит замуж «при счастливых предзнаменованиях». Она едет встречать (утешать) невестку и встречает Гагина (будущего Вронского). Первая часть. Светская гостиная. Сплетни о Каренине. Встреча Каренина с Гагиным. Объяснение с мужем. Ревность мужа. Скачки. На скачках падает Гагин. Женщина бежит к нему, рассказывает о своей беременности (она беременна от любовника). Объясняется с мужем.

Вторая часть. Любовник умоляет ее разорвать с мужем. Брат Карениной Степан Аркадьевич разговаривает с мужем; тот отвечает, что выхода нет. Каренин читает романы, изучает вопросы семьи, случайно встречается с нигилистом, тот его утешает; ничего не получается. Каренин говеет в Троице-Сергиевской лавре, получает телеграмму о том, что жена умирает от родов. Они мирятся.

Третья часть посвящена описанию развода. «В обществе хохот». К Анне никто не приезжает. Муж тоже теряет связи со всеми. У него нигилисты. Любовники едут в деревню. Они в деревне. Между ними нет ничего, «кроме животных отношений». Он уезжает. «Установилось; он в свете, она дома, ея отчаяние».

В четвертой части (насколько можно разобраться в набросках) муж уезжает, брат утешает Анну. Болтун возбуждает ее ревность. Происходит крушение чувства. Сцена с Гагиным. «Она уходит из дома и бросается».

Эпилог: Алексей Александрович воспитывает детей, Гагин в Ташкенте.

Как видим, в плане романа нет Левина, нет разговора о хозяйстве, жизни страны. Но есть нигилисты, есть намеки на разговоры о новых нормах нравственности; есть уже и отъезд героя на войну.

На полях рукописи Толстой записал: «О чем ни заговорят нигилисты — дети, состояние — все приводится к неясным положениям» [1].

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 20. М., Гослитиздат, 1939, стр. 5.

Все это устранено из романа. В последующих набросках отношения Кити с Вронским развиты сильнее, чем в романе. Левин (первоначально его фамилия Ордынцев) появляется при Кити. Постепенно роль его крупнеет.

Итак, в первоначальном наброске романа дело идет о светской любовной истории.

Как же выглядит Анна? Вот ее описание:

«Толстая так, что еще немного, и она стала бы уродлива. Если бы только не огромные черные ресницы, украшавшие ее серые глаза, черные огромные волосы, красившие лоб, и не стройность стана и грациозность движений, как у брата, и крошечные ручки и ножки, она была бы дурна. Но, несмотря на некрасивость лица, было что-то в добродушии улыбки красных губ, так что она могла нравиться» [1].

При такой внешности и при «воркующем» голосе Анна еще и просто вульгарна.

В одном из набросков у нее отмечена привычка брать жемчуг в рот, что Толстым расценивается как «жест очень дурного вкуса». Кроме того, у нее «несколько приторный, восторженный тон религиозности».

В одном из набросков Толстого записано прямо: «она отвратительная женщина».

Измена Анны, измена хорошему человеку, еще предполагается здесь в качестве основы сюжета, но постепенно Толстой, углубленно рассматривая этот случай, начинает различать в нем проявление сложнейших условий действительности. Каренин оказывается чиновником с мертвенным, лживым отношением к жизни. Образ Анны вырастает в своем значении, ее любовь оказывается любовью хорошей женщины.

Человек, которого полюбила Каренина, в разных вариантах романа носит разные фамилии: Балашов, Гагин, Вронский. В одном из первых набросков Вронский — это маленького роста, сильный человек, кото-

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 20. М., Гослитиздат, 1939, стр. 18.

рый, как «все Балашовы», носит серебряную серьгу в ухе и страдает ранней плешивостью.

Эта кучерская серьга оказалась лишней именно потому, что была слишком частна, слишком занимательна и не имела за собой иного раскрытия, кроме того, что будто род Балашовых — род особенный, предположим, казачий по происхождению. Это не понадобилось для сюжета, поэтому Вронский, в противоположность Балашову, не имеет никаких особенностей во внешности, отличающих его от людей его круга.

Ранняя же плешивость для образа Вронского пригодилась; это просто признак рано начавшего стареть человека. Эта реалистическая деталь сообщает Вронскому реальный возраст. Анна целует Вронского в его начинавшуюся плешь, потому что она любит Вронского во всем — в каждом его проявлении.

Вначале взята была история семейного несчастья. Причиной несчастья предполагался характер женщины. Но, выясняя своих героев через противоречия в их поведении, Толстой начал расширять рамки повествования.

Отталкиваясь от семейной коллизии, он постепенно подверг анализу сложнейшие социальные отношения жизни, «устои» политики, собственности, семьи. От показа жизни петербургского светского общества Толстой перешел к анализу жизни помещика, к тому, что он считал основой основ, — к анализу поземельной собственности, к описанию взаимоотношений барина и мужика.

В романе появилась новая сюжетная линия.

В первом варианте плана произведения нет Левина. Потом появляется Ордынцев, но Ордынцев хозяин-рационализатор со свойственным ему узким кругом специальных интересов. В романе не сразу появляется анализ главного — анализ социальных основ жизни героев.

В мире, в котором живет Левин, осталось почти все так же, как было и при крепостном праве, хотя теперь крестьянин и являлся лично свободным.

«. . .в России, стране по преимуществу земледель-

ческой, земледелие было за это время в руках разоренных, обнищалых крестьян, которые вели устарелое, первобытное хозяйство на старых крепостных наделах, урезанных в пользу помещиков в 1861 году. А, с другой стороны, земледелие было в руках помещиков, которые в центральной России обрабатывали земли трудом крестьян, крестьянской сохой, крестьянской лошадью за «отрезные земли», за покосы, за водопои и т. д. В сущности, это — старая крепостническая система хозяйства»[1].

В условиях этой системы и вел в деревне свое хозяйство помещик Константин Левин, сдавал покосы крестьянам из третьего стога — два себе, один за работу. Так пытался он наладить свое хозяйство. В этот период Стива Облонский продавал лес из жениного имения купцу и искал себе места в банке. Развалилась семья Каренина. Развалилась семья Облонского. В это время переживала свою драму Анна Каренина и искала облегчения в смерти; благополучный Левин думал о самоубийстве... Это было время тяжелой, острой ломки всех устоев старой жизни, время страха и предчувствия неминуемо надвигающейся беды для уходящих классов. Боялись разного, боялись не похожие друг на друга люди.

В «Анне Карениной» Вронский во сне видит страшного мужика: он «...маленький, грязный, со взъерошенною бородой, что-то делал нагнувшись и вдруг заговорил по-французски какие-то странные слова».

И Анна Каренина видела сон: «...я вижу, что это мужик со взъерошенною бородой, маленький и страшный. Я хотела бежать, но он нагнулся над мешком и руками что-то копошится там...»

Мужик во сне говорит по-французски, грассируя: «Надо ковать железо, толочь его, мять...»

Молодой и здоровый Левин ночью боится смерти.

«Он зажег свечу и осторожно встал и пошел к зеркалу и стал смотреть свое лицо и волосы. Да, в висках были седые волосы. Он открыл рот. Зубы задние начинали портиться. Он обнажил свои мускули-

---

[1] В. И. Ленин. Сочинения, изд. 4, т. 16, стр. 300—301.

стые руки. Да, силы много. Но и у Николиньки, который там дышит остатками легких, было тоже здоровое тело...»

В 1869 году Салтыков-Щедрин писал:

«Роман (по крайней мере, в том виде, каким он являлся до сих пор) есть по преимуществу произведение семейственности. Драма его зачинается в семействе, не выходит оттуда и там же заканчивается. В положительном смысле (роман английский) или в отрицательном (роман французский), но семейство всегда играет в романе первую роль.

Этот теплый, уютный, хорошо обозначившийся элемент, который давал содержание роману, улетучивается на глазах у всех. Драма начинает требовать других мотивов; она зарождается где-то в пространстве и там кончается» [1].

Дальше Салтыков-Щедрин перечисляет новые мотивы романа:

«Борьба за неудовлетворенное самолюбие, борьба за оскорбленное и униженное человечество, наконец, борьба за существование...»

Салтыков-Щедрин ссылается «...на величайшего из русских художников, Гоголя, который давно провидел, что роману предстоит выйти из рамок семейственности» [2].

Так писал Салтыков-Щедрин в 1869 году, создавая эпопею нового вида — «Господа ташкентцы».

Для Салтыкова-Щедрина в его новом романе смерть героя — не развязка; он пишет:

«Смерть в этом случае — смерть примерная; в сущности, герой жив до тех пор, покуда живо положение вещей, его вызвавшее».

Высказывания Салтыкова-Щедрина во многом совпадают с тем, что писал Толстой, еще создавая свою эпопею «Война и мир».

«Мне невольно представлялось, что смерть одного лица только возбуждала интерес к другим лицам, и

---

[1] «Русские писатели о литературе», т. II. Л., «Советский писатель», 1939, стр. 222—223.

[2] Там же, стр. 223—224.

брак представлялся большей частью завязкой, а не развязкой интереса»[1].

Русский роман вышел далеко за пределы семейной истории.

Салтыков-Щедрин, противопоставляя два типа романа — английский и французский, отвергает оба типа во имя романа социального, основанного на реальных общественных конфликтах, а не на отдельных моментах личной жизни.

Конечно, Толстой великолепно знал и английский и французский роман. Он живо интересовался, например, романами Троллопа, но иронически говорил: «Утешаюсь, что у него свое, а у меня свое. Знать свое — или, скорее, что не мое, вот главное искусство» (запись 2 октября 1865 года)[2].

Что же здесь «свое» у Толстого?

Писатель стремится к наиболее полному отображению жизни; показывая личные — в частности любовные — отношения, он не останавливается на них.

Понадобилось новое сюжетное построение.

Внешне перед нами два параллельных семейных романа, слабо переплетенных.

Левин влюблен в Кити. Кити любит Вронского. Вронский влюбляется в Анну Каренину. Это показано довольно отчетливо.

Вронскому нравилась Кити. Левин — это показано почти мельком — может влюбиться в Анну. Анне нравится Левин, и она находит его чем-то похожим на Вронского.

Но не на этом держатся связи романа.

Роман содержит многостороннее изображение жизни тогдашнего города и тогдашней деревни; в нем исследуются и отрицаются основы этой жизни.

Казалось бы, что по сюжету «Анна Каренина» действительно соединение двух семейных историй. Роман как будто построен на параллелизме судеб Вронского и Анны, Кити и Левина.

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13. М., Гослитиздат, 1949, стр. 55.

[2] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 48—49. М., Гослитиздат, 1952, стр. 64.

Чисто внешняя связь достигнута коротким увлечением Кити Вронским и еще более коротким увлечением Левина Анной, а также тем, что сестра Кити — Долли — подруга Анны, а муж ее — брат Анны. Кроме того, Толстой пишет про Анну: «...(несмотря на резкое различие, с точки зрения мужчин, между Вронским и Левиным, она, как женщина, видела в них то самое общее, за что и Кити полюбила и Вронского и Левина)...»

Параллелизм противопоставления, очевидно, сознательно проведен. У Анны Карениной — несчастный роман, измена мужу, брошенный ребенок, самоубийство. У Левина — торжественная свадьба, счастливый брак с Кити, счастливая жизнь в деревне — и вдруг мысль о самоубийстве. Цель параллелизма как будто не достигается: нет противопоставления выводов. По существу говоря, если Кити остается счастливой, то Левин приходит по-своему к кризису — иному, чем кризис Анны Карениной, но глубокому и обусловленному социальными условиями.

Кризис Левина Толстой хочет разрешить религиозным прозрением своего героя, но смысл подлинно художественного произведения глубже тех прямых авторских высказываний, которые в нем встречаются, и может даже противоречить этим высказываниям.

Форма художественного произведения не внешнее, не безразличное по отношению к его содержанию, хотя это может и не осознаваться автором. Форма включает в себя множество деталей, в нее входит описание героев, их действия, их речи и т. д. К форме относится и композиционная структура, — например, деление произведения на части и главы. Все эти элементы формы подчинены идейному содержанию, служат ему.

В этом отношении роман «Анна Каренина» чрезвычайно интересен. Роман необыкновенной широты и сложности написан так, чтобы он воспринимался очень легко и естественно, он весь действие.

Попробуем разобраться в некоторых композиционных особенностях романа, привлекая для примера первые главы первого тома.

Все произведение написано маленькими главками — в две с половиной, три, четыре страницы; эти главки обычно имеют свою тему и свою развязку.

Членение романа на маленькие главы позволяет делать пропуски в действии, удалять тот материал, который в последовательности реальной жизни существует, но в последовательности художественного произведения может быть опущен.

Роман начат фразой: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему».

Эта сентенция включает утверждение, что существуют похожие друг на друга счастливые семьи. Но в романе такие семьи совсем не показаны. Сделана попытка показать счастливую семью сестры Кити — Натальи Львовой. Попытка эта настолько неудачна, что о Льввых вспомнить после прочтения романа почти невозможно. В романе имеется лишь сравнение семейных несчастий. Фраза: «Все смешалось в доме Облонских» — сразу вводит в коллизию романа.

В следующем абзаце рассказывается, что произошло в семействе Степана Аркадьевича: муж изменил жене. В первой главе описывается пробуждение Стивы Облонского, его воспоминание о кутеже, а затем воспоминание о том, как он, будучи уличен женой, вдруг улыбнулся привычною, доброю и глупою улыбкой. Эта глупая улыбка соответствовала мысли Облонского, что в жизни все так и не может быть иначе.

Первая глава кончается раскаянием Стивы Облонского, но раскаивается он только в улыбке.

Во второй главе рассказывается, как относятся к Степану Аркадьевичу домашние люди: «Несмотря на то, что Степан Аркадьевич был кругом виноват перед женой и сам чувствовал это, почти все в доме, даже нянюшка, главный друг Дарьи Александровны, были на его стороне».

Глава кончается описанием того, как Матвей «с очевидным удовольствием» одевает барина. В этой главе дано бытовое отношение к нарушению супружеской верности мужчиной.

Третья глава показывает детей Степана Аркадь-

евича и его нерешительность. Он не знает, с чем идти к жене.

Четвертая глава того же размера рисует столкновение мужа с женой. Глава имеет свою развязку: «И Дарья Александровна погрузилась в заботы дня и потопила в них на время свое горе». В пятой главе показаны друзья Степана Аркадьевича. В этой главе вводится Левин, начинается разговор про Кити — сестру Долли: это начало истории Левина и Кити. Глава шестая рассказывает о любви Левина. Седьмая глава содержит две странички и вводит брата Левина — Сергея.

В главе восьмой сообщается о жизни другого брата Левина — Николая. В девятой главе Левин встречается с Кити. В десятой Левин рассказывает о своей любви Облонскому, о своем отношении к женщинам вообще, — разговор происходит за столом и продолжается в следующей главе; здесь впервые упоминается имя Вронского — соперника Левина; продолжается разговор о браке, об измене, об евангельском отношении к жизни, упоминается пир Платона. Это глава, так сказать, теоретическая, несмотря на то, что разговор идет за обеденным столом.

Глава одиннадцатая описывает продолжение разговора. Здесь развертывается описание Вронского и даны разные отношения к вопросам любви. Развязкой сюжета главы является то, что Левин в конце ее иначе относится к крупному для него счету за обед. Он сам становится как бы горожанином, побывав сотрапезником Степана Аркадьевича.

Двенадцатая глава посвящена Кити Щербацкой, описываются ее колебания в выборе: Левин или Вронский? Княгиня-мать улыбается, видя волнение дочери: она «. . .улыбалась тому, как огромно и значительно кажется ей, бедняжке, то, что происходит теперь в ее душе».

Начало романа намеренно скромно. Конфликт укрупняется с появлением Анны, которая становится соперницей Кити.

Рушится семья Карениных, углубляется социальная проблематика романа, повествование о личной

жизни осложняется вопросами политики — жизни страны.

Толстой исследует не просто несчастливую семью, а семьи, которые вообще несчастливы, несмотря даже на любовь супругов, — такова семья Левина и Кити, таковы отношения Анны и Вронского.

Личный конфликт обостряет отношение людей к окружающему. Левин пытается забыть Кити, отдавшись хозяйственной деятельности, но не находит удовлетворения.

Анна была задумана как «дурная женщина», Каренин — как бедный, обманутый муж. Но в романе за Анной нет вины, гибнет она, а не Каренин, раб бездушной, светской бюрократической среды. Анна оказывается «виноватой» в романе не перед абсолютной нравственностью, как было задумано, а перед обществом, которое ее окружает и которое неизмеримо ниже ее. «Отмщение» в том, что это общество не принимает Анну, но оно само осуждено. В нем нет ни настоящей любви, ни высокой человеческой нравственности.

Толстой стремится найти выход для своих героев, не разрушая мира, в котором они живут. Ему приходила мысль, что Каренин может покориться своему доброму сердцу, найти удовлетворение в самоотвержении и прощении. Каренин привозит Вронского к постели умирающей Анны. Возможно, что эта сцена появилась не без влияния мысли о «нигилистах», о которых упоминалось в планах романа.

Лопухов в романе Чернышевского «Что делать?», узнав о любви Веры Павловны к Кирсанову, едет к нему и ведет с ним «теоретический разговор» о любви — так названа вся глава. В результате Кирсанов снова начинает посещать дом Лопуховых. Сам Лопухов инсценирует самоубийство; с этого узла начинается сюжет романа «Что делать?»

Сюжет романа Чернышевского на первый взгляд несколько неожиданен, но в то же время автор ссылается на романную традицию: повествование начато с драматического события, не сразу объясненного.

Первая глава называется «Дурак». Вот отрывок из этой главы:

«В половине 3-го часа ночи, — а ночь была облачная, темная, — на средине Литейного моста сверкнул огонь и послышался пистолетный выстрел. Бросились на выстрел караульные служители, сбежались малочисленные прохожие, — никого и ничего не было на том месте, где раздался выстрел. Значит, не застрелил, а застрелился. Нашлись охотники нырять, притащили через несколько времени багры, притащили даже какую-то рыбацкую сеть, ныряли, нащупывали, ловили, поймали полсотни больших щеп, но тело не нашли и не поймали. Да и как найти? — ночь темная.

На этом остановилось дело на мосту ночью. Поутру, в гостинице у московской железной дороги, обнаружилось, что дурак не подурачился, а застрелился. Но остался в результате истории элемент, с которым были согласны и побежденные, именно, что если и не пошалил, а застрелился, то все-таки дурак».

Вторая глава называлась «Первое следствие дурацкого дела»; она содержит рассуждения обывателей о технике странного самоубийства. Глава написана как условно сюжетная и газетная по своему стилю. В этой же главе дана, тоже без объяснения, сцена о том, как приняли какие-то люди, очевидно связанные с покойником, весть о его гибели.

Вера Павловна (героиня, вводимая в этой сцене) получает письмо. Она читает его и рыдает. Приходит молодой человек, — Вера Павловна говорит ему:

«— Прочти... оно на столе...

Она уже не рыдала, но сидела неподвижно, едва дыша.

Молодой человек взял письмо; и он побледнел, и у него задрожали руки, и он долго смотрел на письмо, хотя оно было не велико, всего-то слов десятка два:

«Я смущал ваше спокойствие. Я схожу со сцены. Не жалейте; я так люблю вас обоих, что очень счастлив своею решимостью. Прощайте».

Женщина обвиняет себя в гибели человека и говорит пришедшему:

— Теперь прости навсегда!»

После этой патетически условной сцены идет «Предисловие», которое начинается пародией:

«Содержание повести — любовь, главное лицо — женщина, — это хорошо, хотя бы сама повесть и была плоха», — говорит читательница».

«Читательница» довольна тем, что перед ней нечто обычное.

На самом деле в романе «Что делать»? за нарочито обычной внешностью скрывается крайне своеобычное содержание.

В «Живом трупе» Толстой использовал снова (с ссылкой на источник) сюжетную ситуацию романа Чернышевского.

Федя Протасов, по совету цыганки, поступил так, как поступил Лопухов, но Протасову нечего делать в жизни после того, как он потерял свое место в обществе. Жена его выходит замуж за Каренина.

Здесь использование фамилии, вероятно, не случайное; Толстой стремился спасти свою героиню от ложного положения, но основу романа составляет все же не счастливая семейная жизнь Карениных, а гибель Протасова.

В «Анне Карениной» муж все время старается вести формально правильную, «нравственную линию».

Каренин по-своему великодушный человек, но счастье в его доме невозможно. Старая нравственность изжила себя, превратилась в свою противоположность.

Тщетно Каренин у постели больной Анны произносит перед Вронским патетическую речь. Эта речь не решила ничего.

Первоначально Толстой хотел оставить Вронского в доме Каренина. В одном из черновиков записано:

«Любовник был тут всегда, и муж был здесь, и муж заботился о том, чтобы любовнику была постель, когда он оставался ночевать...

Анна Аркадьевна стала поправляться... Она видела того и другого порознь и вместе у своей постели. Разговоров не было никаких, кроме общих» [1].

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 20. М., Гослитиздат, 1939, стр. 353.

Но Толстой, размышляя над этим положением, пришел к выводу, что оно невозможно в обществе Карениных. Тогда, очевидно, и возникает у художника мысль о том, что Вронский, подавленный нравственной высотой Каренина, должен застрелиться. В романе намечается тот ход событий, который мы имеем в окончательной редакции.

Личный конфликт неразрешим в семье Карениных, неразрешимы и другие коллизии романа.

Проблемы, которые затрагивают Толстой и Чернышевский, частично совпадают. Не совпадают идеологии авторов, хотя Толстой не может не учитывать решений Чернышевского, даже оспаривая их.

Роман Толстого — роман чрезвычайно широкого и разностороннего повествования. В нем изображены не только любовные столкновения, но и подробно описаны сложные хозяйственные процессы и затруднения в жизни героев. В этом романе по-новому соединены описания любовных драм и неудач с рассказами о жизненно-практических неудачах помещика, который стремится наладить хозяйство и видит ясно, что его интересы прямо противоположны интересам рабочего-батрака.

Левин — верный муж своей жены, но, кроме того, он «хозяин», владелец трех тысяч десятин земли; повествование о том и другом тесно сплетается в этом романе. В нем подвергнуто сомнению и критике, несмотря на эпиграф из библии, все, начиная от хозяйственных условий помещичьей жизни и кончая устройством семьи.

В западной литературе такого художественно-широкого повествования, такой беспощадной критики не только семьи, но и самих устоев жизни героев не встречается.

В. И. Ленин писал в статье «Л. Н. Толстой и его эпоха»:

«Устами К. Левина в «Анне Карениной» Л. Толстой чрезвычайно ярко выразил, в чем состоял перевал русской истории за эти полвека.

...«Разговоры об урожае, найме рабочих и т. п., которые, Левин знал, принято считать чем-то очень низким,... теперь

для Левина казались одни важными. «Это, может быть, неважно было при крепостном праве, или неважно в Англии. В обоих случаях самые условия определены; но у нас теперь, когда все это переворотилось и только укладывается, вопрос о том, как уложатся эти условия, есть единственный важный вопрос в России» — думал Левин». (Соч., т. X, стр. 137) [1].

Вопросы о найме рабочих, о земельной собственности переплетаются в романе Толстого с историей семей Карениных и Левиных, и обе темы как бы взаимодействуют.

У Левина есть брат Николай — человек больной, чахоточный, мечтающий о создании артели.

Общество, в котором Константин Левин находит брата, — среда передовых разночинцев, мечтающих о «социалистическом» преобразовании России.

Константину Левину кажется, что он не слушает того, что они говорят, на самом же деле слова Николая Константин слышит очень хорошо, хотя потом он и передумывает все по-своему и собирается писать книгу, которая должна была «не только произвести переворот в политической экономии, но совершенно уничтожить эту науку и положить начало новой науке — об отношении народа к земле». Попытаться сблизиться с народом и понять его заставили Левина и те разговоры в комнате Николая, которые он будто бы слушал невнимательно.

Здесь сам Толстой и Левин несколько сближаются. Левин едет в поезде, и тут появляется слово, которое мы не слыхали у Николая, — это слово «коммунизм».

«...разговор брата о коммунизме, к которому тогда он так легко отнесся, теперь заставил его задуматься. Он считал переделку экономических условий вздором, но он всегда чувствовал несправедливость своего избытка в сравнении с бедностью народа и теперь решил про себя, что, для того чтобы чувствовать себя вполне правым, он, хотя прежде много работал и нероскошно жил, теперь будет еще больше работать и еще меньше будет позволять себе роскоши. И все это казалось ему так легко сделать над собой, что всю дорогу он провел в самых приятных мечтаниях».

[1] В. И. Ленин. Сочинения, изд. 4-е, т. 17, стр. 29.

Но все оказывается не таким простым, и, приехавши через несколько времени в имение к брату, Николай издевается над новым увлечением помещика Левина:

«— Ты только взял чужую мысль, но изуродовал ее и хочешь прилагать к неприложимому.

— Да я тебе говорю, что это не имеет ничего общего. Они отвергают справедливость собственности, капитала, наследственности, а я, не отрицая этого главного стимула (Левину было противно самому, что он употреблял такие слова, но с тех пор, как он увлекся своею работой, он невольно стал чаще и чаще употреблять нерусские слова), хочу только регулировать труд.

— То-то и есть, ты взял чужую мысль, отрезал от нее все, что составляет ее силу, и хочешь уверить, что это что-то новое, — сказал Николай, сердито дергаясь в своем галстуке».

«Нигилисты», изображение которых намечалось в первых набросках романа, были заняты также вопросами брака и нравственности, но они в окончательном тексте романа не появились.

В первоначальных набросках Константин Левин был по-своему религиозен и даже переводил книгу Иова. Все это было связано с разными биографическими данными героя, и все это не пригодилось в романе.

В окончательном тексте романа Левин выступает в роли своеобразного критика существующего социального строя. Мир, в котором он живет, расшатан; его противоречия уже обнаружились. Не один Левин думает в романе о социальных основах жизни страны. Эти вопросы помещики обсуждают даже во время охоты.

Своеобразие романа определяется не столько тем, что решено в нем, — в нем, в сущности, нет решенных проблем, — сколько тем, что в нем со всей остротой поставлены самые насущные вопросы национальной жизни.

Левин хорошо понимает, что «несправедливо», когда он получает пять тысяч рублей, а мужик —

пятьдесят рублей. Но во время весенних работ тот же Левин, так поэтично восхищавшийся природой, упорно торгуется с рабочими из-за харчей и оставляет их во время весенней тяжелой страды на легких зимних харчах.

Это уже принцип, это уже «политика» помещика, своеобразная «нравственность», спокойно уживающаяся с желанием облагодетельствовать человечество.

Эти разговоры о харчах, после многих переделок, опущены в окончательном тексте, но положение, с ними связанное, остается.

Левин настаивает на том, что виноват не он, что главное в том, что существует «...зло, приобретение громадных состояний без труда...» Он главным образом против «банкирских контор», но Облонский без особого труда ему доказывает, что и Левин не прав; Левин видит, что он сам действует справедливо только в отрицательном смысле.

Облонский, Весловский и много серьезнее их Левин размышляют о социальных вопросах. Они продолжают жить так же, как жили прежде, но хорошо знают, что пользуются «несправедливыми преимуществами».

Противоречия социального строя осознаются даже теми людьми, которые лично заинтересованы в сохранении этого строя.

Левин связан с интересами своего хозяйства. Он прежде всего помещик, который считает себя ответственным за свое хозяйство перед самим собою и перед своими наследниками. Л. Толстой показывает противоречивость самого положения Левина и последовательно уничтожает одну за другой его иллюзии. Левин бьется в сомнениях, в противоречивых решениях и не может выбраться из противоречий. Он увлекается то одним, то другим: идеализирует кулацкое хозяйство, думает об опрощении, о женитьбе на простой крестьянке и в то же время согласен с бедным мужиком, который про левинский идеал — про хозяйственного мужичка — говорит, что тот «живет для брюха».

Положение Левина ложное: он мечтает о социаль-

ной справедливости, потерял веру в нравственность своего помещичьего бытия, и в то же время вместе со Стивой Облонским и Вронским он все же участвует в комедии дворянских выборов.

Больше всего заинтересован Левин своим хозяйством, но оно у него не налаживается: он еле сводит концы с концами. Зато процветает чисто ростовщическое хозяйство соседа, который сам признается: «Мое хозяйство все, чтобы денежки к осенним податям были готовы. Приходят мужички: батюшка, отец, вызволь! Ну, свои все соседи мужики, жалко. Ну, дашь на первую треть, только скажешь: помните, ребята, я вам помог, и вы помогите, когда нужда — посев ли овсяный, уборка сена, жнитво, ну и выговоришь, по скольку с тягла». Но Левин, хотя и знает, что это выгодно, не прибегает к таким способам вербовки рабочих. В то же время он видит, что рабочему вообще невыгодно хорошо работать на помещичьей земле: «...интересы его были им не только чужды и непонятны, но фатально противоположны их самым справедливым интересам».

Ища выход из положения, Левин намеревался сделать рабочих пайщиками в своем имении и даже собирался написать об этом книгу. А пока что он отдает покос крестьянам за использование ими лугов: прежде крестьяне арендовали луга по 20 рублей десятину, потом по 25 рублей. Левин предложил им косить из третьей доли.

Нажим помещика на крестьян увеличивается, несмотря на «совестливость» Левина, и дело здесь не только в том, что своих лугов у крестьян не хватает и мужики все равно должны снять покос за любую цену.

Левин жесток с рабочими.

«Он знал, что нанимать рабочих надо как можно дешевле: но брать в кабалу их, давая вперед деньги, дешевле, чем они стоят, не надо было, хотя это и было очень выгодно. Продавать в бескормицу мужикам солому можно было, хотя и жалко было их; но постоялый двор и питейный, хотя они и доставляли доход, надо было уничтожить. За порубку лесов надо было

взыскивать сколь возможно строже, но за загнанную скотину нельзя было брать штрафов...

Петру, платившему ростовщику десять процентов в месяц, нужно было дать взаймы, чтобы выкупить его; но нельзя было спустить и отсрочить оброк мужикам-неплательщикам».

Это и есть та «отрицательная справедливость», которую старался соблюсти Левин. Соблюдая ее, «совестливый» помещик не только не облегчал, а, наоборот, ухудшал положение крестьянина и батрака.

Вся жизнь Левина сложена из таких патриархальных помещичьих правил, и в каждом из них он уже сомневается. Рядом живут крестьяне, бьются в нужде, работают из-за куска хлеба, и все же их жизни завидует Левин: он в ней видит ту цельность, то ощущение правильности, которых не имеет его жизнь.

Толстой с необыкновенной силой передает сцену возвращения крестьян с работы, после косьбы. Левин должен был бы чувствовать себя перед мужиками правым, потому что они его «обманывали», неправильно выкладывая сено в стога, но чувствует он другое.

«Бабы с песнью приближались к Левину, и ему казалось, что туча с громом веселья надвигалась на него. Туча надвинулась, захватила его, и копна, на которой он лежал, и другие копны и воза и весь луг с дальним полем — все заходило и заколыхалось под размеры этой дикой развеселой песни с вскриками, присвистами и ёканьями. Левину завидно стало за это здоровое веселье, хотелось принять участие в выражении этой радости жизни. Но он ничего не мог сделать и должен был лежать и смотреть и слушать. Когда народ с песнью скрылся из вида и слуха, тяжелое чувство тоски за свое одиночество, за свою телесную праздность, за свою враждебность к этому миру охватило Левина».

Левин знает, что он чужд этой радости труда. Сам он может покосить несколько часов в одном ряду с крестьянами — это оздоравливает человека, но не успокаивает совесть.

Так шаг за шагом Толстой проходит по всем старым путям усадьбы и нигде не находит и следа преж-

ней поэзии усадебной жизни, потому что не верит в правоту жизни помещика.

Любовь Левина — это самое традиционно-поэтическое чувство — далеко не поэтична. Толстой стремится изобразить любовь к Кити высокой и чистой, а между тем пьедестал, на котором водружена эта любовь, не так-то высок. В семействе Щербацких готовили дочерей к замужеству; молодые люди, посещавшие дом, расценивались как возможные женихи. Это беспощадно реалистическое изображение одного из тех отношений, которое потом так глубоко раскроет Чехов в рассказе «Учитель словесности».

Привычность, обжитость такого быта делает основы его почти неприкосновенными, но Толстой пишет, как бы удивляясь наивности Левина: «Для чего этим трем барышням нужно было говорить через день по-французски и по-английски; для чего они в известные часы играли попеременкам на фортепиано, звуки которого слышались у брата наверху, где занимались студенты; для чего ездили эти учителя французской литературы, музыки, рисованья, танцев; для чего в известные часы все три барышни с M-lle Linon подъезжали в коляске к Тверскому бульвару в своих атласных шубках — Долли в длинной, Натали в полудлинной, а Кити в совершенно короткой, так что статные ножки ее в туго натянутых красных чулках были на всем виду... он не понимал, но знал, что все, что там делалось, было прекрасно, и был влюблен именно в эту таинственность совершавшегося».

В злые минуты отчаяния, когда Кити поняла, что Вронский не сделает ей предложения, она сама говорит с ненавистью об этой системе привлечения женихов. Но Толстой как будто не хочет дослушать ее признания и оправдывает Кити ее беспомощностью.

Толстой колеблется в оценке Кити. В одном из набросков романа он пишет: «Увидав Анну, Кити мелка» [1].

В романе истории Кити и Анны мало соприкасают-

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 20. М., Гослитиздат, 1939, стр. 10.

ся, и только на один момент Анна как бы становится соперницей Кити; но существовали и другие наметки, в которых Вронский бывал у Левиных и Анна думала, что он неравнодушен к Кити.

Что же такое Кити на самом деле?

Это олицетворенный в одном лице старый мир Левина, причем мир еще не сомневающийся в себе. В набросках «Воскресения» Нехлюдов колебался: пойти ли ему за Катюшей или вернуться к старой своей жизни? Девушка его круга, на которой хотел жениться Нехлюдов, тоже носила фамилию Щербацкой, — правда, звали ее не Кити, а Алиной.

Кити — это инерция старого мира. Этот мир был когда-то по-своему поэтичен для круга людей, к нему принадлежащих, но он страшен и у Толстого и у Чехова. Кити не изменяет Левину, и Левину легко защитить свою жену от всяких посягательств, но Левин, живя в счастливом браке, прячет от самого себя ружье и веревку.

Толстой изображает здорового физически человека, верного мужа, отца здорового ребенка, но великий реалист не может изобразить сколько-нибудь счастливой жизни в обществе, основанном на социальной неправде. Он не может показать жизнь так, чтобы она была справедливой, гармонической, чтобы она не казалась «насмешкой дьявола». Он не находит такого отражения и в творчестве других художников своего времени, искусство которых кажется ему узким и мелким, и в этой ограниченности творчества, выражающего интересы имущих, он видит приговор всему «паразитному кружку», т. е. дворянству и буржуазии.

Толстой писал в 1896 году:

«Поэзия народная всегда отражала и не только отражала — предсказывала, готовила народные движения... Что может предсказать, подготовить поэзию нашего паразитного кружка? — Любовь, разврат; разврат, любовь» [1].

Любовь и разврат оказываются рядом, дважды по-

[1] «Дневники Л. Н. Толстого», т. I (1895—1899), изд. 2-е. М., 1916.

вторенными. А между тем мир сам по себе, природа прекрасны. Толстой по-новому описывает весну, но это не весна Левина:

«...на второй день Святой, понесло теплым ветром, надвинулись тучи, и три дня и три ночи лил бурный и теплый дождь... Заревела на выгонах облезшая, только местами еще неперелинявшая скотина, заиграли кривоногие ягнята вокруг теряющих волну блеющих матерей, побежали быстроногие ребята по просыхающим с отпечатками босых ног тропинкам, затрещали по пруду веселые голоса баб с холстами, и застучали по дворам топоры мужиков, налаживающих сохи и бороны. Пришла настоящая весна».

Так весну до Толстого никто не описывал: это весна крестьянина, восприятие которой овеяно поэзией крестьянского труда. Только в работе и на охоте, да еще в моменты экстаза любви Левин чувствует: жизнь прекрасна. «И что он видел тогда, того после уже он никогда не видал».

Анна Каренина как будто с той же четкостью воспринимает жизнь перед своей гибелью; ви́дение Карениной похоже на вдохновенное восприятие Левина по четкости впечатлений. Но Левин воспринимает мир как бы сочувствующим ему. Мир Карениной лишен логики, это мир гибнущий, распадающийся.

Левин любит и только что узнал, что его полюбили. Каренина узнала, что ее разлюбили. Мир Карениной распался.

Счастье и гармония левинского бытия призрачны. У Левина и у Карениной осталось только стремление к целостному восприятию жизни. Это люди распадающегося мира, и вся жизнь Левина — это попытка восстановить целостное восприятие жизни, потерянное не им одним. Иное дело — Каренин. Он никогда ничего не видел. Он имеет дело не с жизнью, а с ее бумажным отражением. Это человек до конца беспросветно лживой жизни.

«Всю жизнь свою Алексей Александрович прожил и проработал в сферах служебных, имеющих дело с отражениями жизни. И каждый раз, когда он сталкивался с самой жизнью, он отстранялся от нее. Те-

перь он испытывал чувство, подобное тому, какое испытал бы человек, спокойно прошедший над пропастью по мосту и вдруг увидавший, что этот мост разобран и что там пучина. Пучина эта была — сама жизнь, мост — та искусственная жизнь, которую прожил Алексей Александрович».

Каренин не любил Анну и, вероятно, не видел ее и не видал своего сына, —он подставлял вместо живых людей выдуманных и говорил с сыном как с выдуманным мальчиком. Не было для него и России. Это человек из канцелярии, тип удачливого человека в футляре.

Показывая картину работы, так сказать, бюрократического творчества Каренина, Толстой упоминает о пунктах: а, б, в, г, д — и ссылается на два циркуляра, дает две даты и указывает статью и примечание к статье — все это кончается так: «Краска оживления покрыла лицо Алексея Александровича, когда он быстро писал себе конспект этих мыслей».

Описание работы Каренина как будто не заключает в себе сатиры, но точность картины, длинные фразы, которыми оперирует Каренин, строение этих фраз создают впечатление механического человека, который упоен своим мертвенным подобием жизни.

Каренин мучает жену, тиранит ее лживыми словами о религии и долге. Он ссылается на бога, но вопрос о разводе Анны решил медиум. «Француз спал или притворялся, что спит, прислонив голову к спинке кресла, и потною рукой, лежавшею на колене, делал слабые движения, как будто ловя что-то. Алексей Александрович встал, хотел осторожно, но, зацепив за стол, подошел и положил свою руку в руку Француза».

Медиум решил так, как этого хотела хозяйка Лидия — женщина фальшиво экзальтированная, сама сентиментально и старчески любящая Каренина и потому ненавидящая в Анне соперницу.

«Отмщение», которое переживает Анна, — это разрыв общества с нею. Толстой понимает это с самого начала и только колеблется, где разыграется центральная сцена. Он записывает:

«...Летн[ий] сад, блеск. Афронт — коляска или ложа, блеск» [1].

«Афронт» в результате произошел в театре.

Анна Каренина полюбила Вронского, и, казалось бы, Вронский тоже полюбил ее. Но вначале у него условная, так сказать, «романная любовь»; его мать считала, что у Вронского уже все «обстоит как надо», ему нужна только приличная связь с замужней женщиной. А получилось совсем иное.

Любовь Анны своим трагизмом отрицает самый уклад жизни Вронского.

Толстой в «Анне Карениной» использует чрезвычайно интересный метод анализа характеров: он как бы разделяет героев на своеобразные группы. Например, Кити частично раскрыта им посредством характера Долли, Левин объяснен характером брата Николая, Анна Каренина — в какой-то мере характером Стивы Облонского, на которого она похожа манерой говорить. Это замечает Долли.

Вронский объяснен через принца. Принц — владетельная особа средней руки. Это человек здоровый, с большим аппетитом к чувственным удовольствиям. Вронский говорит о нем с толстовской иронией и неожиданным самопризнанием.

«...он был свеж, как большой зеленый глянцовитый голландский огурец... Главная же причина, почему принц был особенно тяжел Вронскому, была та, что он невольно видел в нем себя самого. И то, что́ он видел в этом зеркале, не льстило его самолюбию. Это был очень глупый, и очень самоуверенный, и очень здоровый, и очень чистоплотный человек, и больше ничего...

«Глупая говядина! Неужели я такой?» думал он».

Вронский отзывался о принце: «Если определить его, то это прекрасно выкормленное животное, какие на выставках получают первые медали»...

Эти слова Вронского воспринимаются в романе как точное самоопределение, покровы с характера Врон-

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 20. М., Гослитиздат, 1939, стр. 6.

ского сняты, его сущность прояснена посредством сопоставления с похожим явлением.

В Ясной Поляне существует традиция, идущая от толстовских времен: на скотном дворе держат черного быка, быки эти сменяются поколение за поколением, но имя у них одно и то же — Вронский. Вероятно, первый раз кличку быку дал сам Лев Николаевич.

Толстой не любил Вронского. Вронский и как человек своего образа жизни не первоклассен. Он сломал спину лошади, на которой ехал. Он и художник не настоящий и вызывает у подлинного художника Михайлова отвращение.

«Нельзя запретить человеку сделать себе большую куклу из воска и целовать ее. Но если б этот человек с куклой пришел и сел пред влюбленным и принялся бы ласкать свою куклу, как влюбленный ласкает ту, которую он любит, то влюбленному было бы неприятно. Такое же неприятное чувство испытывал Михайлов при виде живописи Вронского; ему было и смешно, и досадно, и жалко, и оскорбительно».

Михайлов понимает Анну; он может изобразить ее такой, какой другие ее не видят; он видит Анну во всей ее поэтичности. Вронский не видит и не понимает истинной красоты Анны.

Толстой не дал Вронскому даже красивого страдания. В последних сценах Вронский страдает одновременно и от раскаяния и от зубной боли.

Отдельно над всеми, выше всех, стоит в романе Анна Каренина, потому что она любит по-настоящему.

Толстой, поставив короткий религиозный эпиграф к своему роману, пытался судить своих героев с точки зрения какой-то абсолютной религиозной нравственности, по которой сам грех уже заключает в себе элементы возмездия. Грех — несчастье.

Но это опровергается самим Толстым.

Анна говорит Вронскому:

«— Я несчастлива? — сказала она, приближаясь к нему и с восторженною улыбкой любви глядя на

него, — я — как голодный человек, которому дали есть. Может быть, ему холодно, и платье у него разорвано, и стыдно ему, но он не несчастлив. Я несчастлива? Нет, вот мое счастье. . .»

Небо для Толстого уже пусто. В сущности, оно пусто и для Левина.

«И ему теперь казалось, что не было ни одного из верований церкви, которое бы нарушило главное, — веру в бога, в добро, как единственное назначение человека.

Под каждое верование церкви могло быть подставлено верование в служение правде вместо нужд».

Неожиданен самый словарь: Левин предлагает «подставлять», т. е. подменять одно другим, подменять для того, чтобы принять само верование, причем это уже не вера, а попытка обмануть себя призраком веры.

Левин смотрит на небо и думает:

«Разве я не знаю, что это — бесконечное пространство, и что оно не круглый свод? Но как бы я ни щурился и ни напрягал свое зрение, я не могу видеть его не круглым и не ограниченным, и, несмотря на свое знание о бесконечном пространстве, я несомненно прав, когда я вижу твердый голубой свод, я более прав, чем когда я напрягаюсь видеть дальше его».

«Неужели это вера? — подумал он, боясь верить своему счастью».

Что такое это «прищуривание», которому отдается Левин? Что это слово значит в словаре Толстого?

В одном из первых набросков романа писатель говорил о Карениной:

«Она именно умела забывать. Она все эти последние медовые месяца как бы прищуриваясь глядела на свое прошедшее, с тем чтобы не видать его всего до глубины, а видеть только поверхностно. И она так умела подделаться к своей жизни, что она так поверхностно и видела прошедшее» [1].

«Щурясь» говорила Анна с Долли, когда та при-

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 20. М., Гослитиздат, 1939, стр. 472.

ехала к ней и Вронскому. Сам Толстой словно «щурится» для того, чтобы заставить себя верить в иллюзию, в которую он не поверил ни тогда, ни после.

В период написания «Анны Карениной» Толстой хотел вернуться к детской вере, «к верованию церкви».

Это происходит потому, что сам Толстой чувствовал, подобно своему герою, что надо «или объяснить свою жизнь так, чтобы она не представлялась злой насмешкой какого-то дьявола, или застрелиться». Левин не сделал ни того, ни другого. Анна Каренина покончила с собой, но коллизия романа никак не разрешена.

Бегство Левина в религию не может считаться развязкой, потому что она противоречит «предмету» романа. Левин все равно не сможет переделать основу своего бытия. Так же будет ощущаться чтение евангелия Нехлюдовым и в конце «Воскресения». Катюша Маслова уходит от Нехлюдова к другим людям, ей незачем прибегать к евангелию. Ни для Левина, ни для Нехлюдова выхода нет.

Любовь Анны не удалась; мир, с которым она связана, для нее распался, и она судит действительность с высоты своей трагедии, причем получается так, что вместе с Анной анализирует и судит действительность и читатель.

Дело не в измене. Анна вспоминает о Каренине. И «...вспомнив то чувство, которое было между ними и которое тоже называлось любовью, вздрогнула от отвращения».

Любовь Вронского, оказывается, тоже не любовь. Даже любовь Анны к сыну подвергнута в эту минуту сомнению. Она видит, что люди, окружающие ее, живут бесцельно, напрасно. Они хотят только сладкого, хотят «грязного мороженого»... Эта правда жизни открылась ей лишь тогда, когда она ушла из дому и поняла, что ей некуда идти.

Все перевернулось и никак не может уложиться. Хозяйство Левина не наладится никогда, и Толстой это предчувствует. Но он не знает, как изменится

жизнь, как изменится любовь, хотя и знает: будет новая жизнь.

Толстой имел в виду не одну только Анну Каренину, когда писал: «...свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей всё то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла».

Толстой пошел дальше в своем творчестве, раскрыв ужас жизни «обыкновенного человека» в тогдашнем мире, показал в «Воскресении» всю бесчеловечность и преступность религии, суда и нравственности господ. Он разрушил все до конца, убил старое и не смог ничего ни воскресить, ни обновить из старого при помощи религии.

Небо пусто, а земля реальна и будет прекрасна. На ней рушится только мир собственников. И это с величайшей силой показал Толстой.

В «Смерти Ивана Ильича» жизнь человека описывается после того, как уже рассказано о его смерти. Человек умер, родные хлопочут о пенсии. Они сидят в комнате, которую покойный обставил мебелью по своему вкусу. Все это убого и мелко и выглядит еще мельче, еще ничтожнее потому, что показано рядом со смертью.

Толстой подчеркивает общность фактов:

«Мертвец лежал, как всегда лежат мертвецы, особенно тяжело, по-мертвецки, утонувши окоченевшими членами в подстилке гроба... и выставлял, как всегда выставляют мертвецы, свой желтый восковой лоб... но, как у всех мертвецов, лицо его было красивее, главное значительнее, чем оно было у живого».

Судьба Ивана Ильича взята как некая общая судьба. Это обычная жизнь и обычная смерть, страшная в своей обыкновенности. И рассуждения, которые ведутся о нем, — рассуждения о некоем общем, обыкновенном. Он родился, учился, женился, старался разбогатеть. Его жизнь была ничтожна. Вспоминая о себе, личное свое, он вспоминал пустяки, о том, как хотел

обставить свою квартиру. «Все это так занимало его, что даже новая служба его, любящего это дело, занимала меньше, чем он ожидал. В заседаниях у него бывали минуты рассеянности; он задумывался о том, какие карнизы на гардины, прямые или подобранные...» Иван Ильич чувствовал себя все это время особенно веселым и здоровым. Он писал: чувствую, что с меня соскочило лет 15...»

Квартира Ивана Ильича — это кульминация его желания казаться зажиточным человеком, похожим на всех других людей его круга и, главное, более высокого круга.

Но оказывается, что Иван Ильич умирает.

Вся жизнь героя обессмыслена. Иван Ильич человек не бедный, это не Акакий Акакиевич, — это просто средний чиновник, — но оказывается, что жизнь его прожита даром из-за бедности и ничтожества самих желаний.

Умирающий вспоминает всю свою жизнь, и в ней, кроме детства, не оказывается ничего человечного.

Толстой осуждает не жизнь вообще, а частнособственническое омертвение жизни. Так жить нельзя, не смерть страшна, а страшна неправильно прожитая жизнь — такова основная идея этой повести. Сюжет «Смерти Ивана Ильича» слагается из анализа жизни обывателя. Посредством прямого описания этой жизни Толстой показывает алогизм обывательской жизни.

В романе Толстого «Воскресение» старая жизнь как бы целиком опровергнута. Это опровержение начинается с описания капиталистического города, в котором даже весна изуродована.

Суд, религия, быт высших классов общества описаны так, что показаны мертвенность и изжитость всего существующего порядка.

Переходя же к описанию простого и естественного, например, любви Катюши к Нехлюдову, Толстой оставляет способы описания, вскрывающие алогичность частнособственнической обыденщины, и прославляет красоту и правду истинно человеческих отношений.

В. И. Ленин писал: «. . .каждое положение в критике Толстого есть пощечина буржуазному либерализму; — потому, что одна уже безбоязненная, открытая, беспощадно резкая *постановка* Толстым самых больных, самых проклятых вопросов нашего времени *бьет в лицо* шаблонным фразам, избитым вывертам, уклончивой, «цивилизованной» лжи нашей либеральной (и либерально-народнической) публицистики. . .» [1]

Развязкой романа должно было служить религиозное воскрешение Нехлюдова, который «спасает» Катюшу. Но истинная развязка состоит в том, что Катюша любит Нехлюдова и именно поэтому отказывается от брака с ним. То, что Нехлюдов считает своим подвигом, оказывается ненужным и выпадает из художественного произведения. Катюша Маслова евангелие читать не хочет. Нехлюдов воплощает в себе наиболее слабые черты в творчестве Толстого.

В романе удалось все, как это отметил еще Чехов в письме к Горькому, «кроме отношений Нехлюдова к Катюше».

Это потому, что Нехлюдов пытается «воскреснуть» для того, чтобы жить в том мире, который уже сам умирает и не воскреснет.

Толстой в процессе творчества изменил самую суть произведения, дал новые характеристики главным героям, ввел новых героев, изменил освещение событий.

При покупке права на издание перевода «Воскресения» американские издатели запросили у Толстого конспект романа. Чертков, который был тогда посредником, дал согласие на присылку конспекта, вероятно потому, что он считал, что в «Воскресении» будет изображено именно то, что предполагалось первоначально и что по своей идейной сущности вполне удовлетворяло Черткова. Но Толстой ответил резким отказом. Он писал:

«. . .конспекты для меня составляют что-то невообразимое. . . потому что первая часть написана, вторая же, пока не написана, не может считаться окончательно написанной, и я могу ее изменить и желаю

---

[1] В. И. Ленин. Сочинения, изд. 4, т. 16, стр. 296.

иметь эту возможность изменить. Так что мое возмущение против конспектов и предварительного чтения есть не гордость, а некоторое сознание своего писательского призвания, которое не может подчинить свою духовную деятельность писания каким-либо другим практическим соображениям. Тут что-то есть отвратительное и возмущающее душу»[1].

Возмущение Толстого вызвано не самим фактом требования конспекта. Конспекты, т. е. планы, Толстой иногда составлял, но он от них потом отказывался, он перерешал свои планы. Закрепление плана было бы отказом от свободы творчества.

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 33. М. Гослитиздат, 1935, стр. 412.

А. П. ЧЕХОВ

Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такою, какова она есть на самом деле. Ее назначение — правда безусловная и честная.

Письмо к М. Киселевой (1887)

I

Чеховские приемы описания, равно как и чеховская фраза, берут начало у Пушкина и Лермонтова.

Проза русских поэтов была непревзойденным образцом для Чехова; он пишет поэту Я. Полонскому в 1888 году:

«К чтению Вашей прозы я приступил с уверенностью или с предубеждением — это вернее; дело в том, что когда я еще учил историю литературы, мне уже было известно одно явление, которое я возвел почти в закон: все большие русские стихотворцы прекрасно справляются с прозой... Может быть, я и не прав, но лермонтовская «Тамань» и пушкинская «Капитанская дочка», не говоря уж о прозе других поэтов, прямо доказывают тесное родство сочного русского стиха с изящной прозой» [1].

---

[1] А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XIV. М., Гослитиздат, 1949, стр. 18.

«Изящная проза» русских поэтов — это простая проза.

Любопытно отношение Чехова к простейшим описаниям. В воспоминаниях Бунина сохранилась запись:

«Чехов говорит: «Очень трудно описывать море. Знаете, какое описание моря я читал недавно в одной ученической тетрадке? «Море было большое» и только. По-моему, очень хорошо».

Чехова интересовало в описании выделение самого простого и характерного.

Эта простота шла к Чехову от Пушкина. Чехов был противником украшенной прозы. Он был противником и замысловатых сюжетов, что не мешало ему типизировать явления и характеры в их крайнем, обостренном выражении.

Уже в первый период творчества Чехов пишет не просто бытовые рассказы — он находит и изображает характерное, типическое в жизни.

Однажды Билибин, друг Чехова, предложил писателю такую тему: «изобразить порядочного человека, но забитого, который пришел у приятеля деньги в долг просить. Кажется, — что тут стыдного, а у него язык не поворачивается, и он все о другом заговаривает. Так и ушел, не попросивши».

Чехов принял эту тему и написал рассказ «Знакомый мужчина», рассказ о публичной женщине.

Писатель использовал из предложения Билибина лишь самый факт — неловкость просьбы о займе. Рассказ начинается так:

«Прелестнейшая Ванда или, как она называлась в паспорте, почетная гражданка Настасья Канавкина, выписавшись из больницы, очутилась в положении, в каком она раньше никогда не бывала: без приюта и без копейки денег».

Вся обстановка рассказана сухо и коротко, вещи названы прямо, без обиняков. Значение деталей объяснено и подчеркнуто.

Женщина без своего профессионального костюма чувствует себя как будто голой: «Ей казалось, что не только люди, но даже лошади и собаки глядят на нее

и смеются над простотой ее платья. И думала она только о платье...»

Женщина намеревается попросить денег у «знакомого мужчины» — вбежать к зубному врачу Финкелю и потребовать 25 рублей. Но, одетая в обыкновенное платье, Настасья скромна. Она входит, видит себя в большом зеркале на лестнице, без высокой шляпы, без модной кофточки и без туфель бронзового цвета. Она и в мыслях себя уже называет не Вандой, а Настасьей Канавкиной. Зубной врач не узнает ее; она шепчет, что у нее зубы болят. Врач рвет ей здоровый зуб и напоминает о плате. Она отдает ему последний рубль.

Новелла кончается так:

«Выйдя на улицу, она чувствовала еще больший стыд, чем прежде, но теперь уж ей было стыдно не бедности. Она уже не замечала, что на ней нет высокой шляпы и модной кофточки. Шла она по улице, плевала кровью, и каждый красный плевок говорил ей об ее жизни, нехорошей, тяжелой жизни, о тех оскорблениях, какие она переносила и еще будет переносить завтра, через неделю, через год — всю жизнь, до самой смерти...

— О, как это страшно! — шептала она. — Как ужасно, боже мой!

Впрочем, на другой день она уже была в «Ренессансе» и танцовала там. На ней была новая громадная красная шляпа, новая модная кофточка и туфли бронзового цвета. И ужином угощал ее молодой купец, приезжий из Казани».

В этой новелле описания сжаты до предела. Не только зубной врач — клиент для женщины, но и женщина, пришедшая на прием, для зубного врача — клиентка. Он ее не видит, не узнает. Повествование строится на двойственности восприятия человеком самого себя, на разнице между Вандой и Настей, определяемой платьем, на разнице между дантистом Финкелем и «знакомым мужчиной».

Стыд приходит к человеку, когда он видит себя просто человеком. Рассказ проникнут не столько сочувствием художника-гуманиста к падшей женщине, сколько глубокой тоской его по иным, человеческим

отношениям между людьми, когда они уже не будут проходить мимо друг друга с холодным безразличием, когда навсегда исчезнет привычка не замечать другого, как у доктора, который много раз видел Ванду и не узнавал ее в Настасье Канавкиной.

В рассказ введены только те подробности, которые нужны для сюжета. Например, сказано, что у зубного врача есть на лестнице зеркало. Зеркало отражает «оборвашку», подтверждает, то, что на Ванде нет нарядного платья — ее «формы». Пальцы доктора пахнут табаком. Это близко ощущенный запах чужого, неприятного человека.

В письме Билибина нет даже ничего отдаленно похожего на этот сюжет; его письмо лишь подало повод для создания рассказа. В теме Билибина не было раскрытия типичного, характерного.

Сохранилась первоначальная запись рассказа «Крыжовник». Она такова:

«[Заглавие: Крыжовник. Х. служит в департаменте. страшно скуп, копит деньги. Мечта: женится, купит имение, будет спать на солнышке, пить на зеленой травке, есть свои щи. Прошло 25, 40, 45 лет. Уж он отказался от женитьбы, мечтает об имении.

Наконец 60. Читает многообещающие соблазнительные объявления о сотнях десятинах, рощах, реках, прудах, мельницах. Отставка. Покупает через комиссионера именьишко на пруде... Обходит свой сад и чувствует, что чего-то недостает. Останавливается на мысли, что недостает крыжовника, посылает в питомник. Через 2—3 года, когда у него рак желудка и подходит смерть, ему подают на тарелке его крыжовник. Он поглядел равнодушно... А в соседней комнате уже хозяйничала грудастая племянница, крикливая особа. («Посадил крыж. осенью, зимою слег и уж не вставал. Глядя на тарелку с крыж.: вот все, что дала мне в конце концов жизнь.) Он — сын разорившихся помещиков, часто вспоминает детство, проведенное в деревне» [1].

---

[1] А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XII. М., Гослитиздат, 1949, стр. 224.

После ряда записей следует уточненный, но тоже не использованный вариант конца рассказа — с разочарованием: «[Крыжовник был кисел: Как глупо, сказал чиновник и умер»].

В осуществленном рассказе развязка принципиально иная и трагизм ее глубже: чиновник, потративший всю свою жизнь на «крыжовник», д о в о л е н — он счастлив:

«— Ах, как вкусно! Ты попробуй!

Было жестко и кисло, но, как сказал Пушкин, «тьмы истин нам дороже нас возвышающий обман». Я видел счастливого человека, заветная мечта которого осуществилась так очевидно, который достиг цели в жизни, получил то, что хотел, который был доволен своею судьбой, самим собой. К моим мыслям о человеческом счастье всегда почему-то примешивалось что-то грустное, теперь же при виде счастливого человека, мною овладело тяжелое чувство, близкое к отчаянию. Особенно тяжело было ночью. Мне постлали постель в комнате рядом с спальней брата, и мне было слышно, как он не спал и как вставал и подходил к тарелке с крыжовником и брал по ягодке. Я соображал: как, в сущности, много довольных, счастливых людей! Какая это подавляющая сила!»

Чехов обличает такое «счастье». Он разоблачает иллюзии, стучит у ворот, не давая людям успокоиться; это и оказывается истинным сюжетом в осуществленном произведении.

Рак у чиновника, купившего имение, — случайность. Смысл этой вполне возможной случайности — тщета мелких человеческих желаний. Довольный чиновник — социально конкретен; ничтожество его стремлений, правдиво показанное, разоблачительно, и тем самым конфликт глубже раскрывает жизнь. Дело оказалось не в том, что мелкое благо, которого добивался человек, ему не пригодилось, а в том, что сама удача в достижении мелкой цели ужасна.

Нельзя сказать, что в сюжетах реалистов никогда не бывает необычайного.

Необычайное иногда необходимо для раскрытия социально-характерного. Например, у Пушкина реали-

стически описанный мелкий чиновник спорит с памятником Петра — основателя города.

Положение, при котором совершенно здоровый доктор попадает в палату умалишенных той больницы, которой он сам заведовал, и на себе испытывает ее режим, необычайно.

В «Палате № 6» правда изображения прямо переходит в обличение политического характера. Для этого рассказа Чехов выбирает наиболее типичный, наиболее резкий случай, заостряет притупившееся представление о добре и зле, воспроизводит во всей реальности насилие над человеком. Типизация явления приобретает здесь остро разоблачительное значение.

Молодой Ленин рассказывал своей сестре Анне Ильиничне:

«Когда я дочитал вчера вечером этот рассказ, мне стало прямо-таки жутко, я не мог остаться в своей комнате, я встал и вышел. У меня такое ощущение, точно я заперт в «палате № 6» [1].

Сюжет, основанный на случайности, на занимательном происшествии, Чехов отвергал.

В 1883 году Чехов написал пародийный детектив «Шведская спичка». Содержание пародии состоит в том, что молодой письмоводитель ищет на основании тончайше проанализированных им улик труп пропавшего станового пристава. В результате он решает, что труп спрятан в бане у одной женщины. Сыщик приходит к ней с предложением сознаться; она сознается, но просит не говорить мужу. Оказывается, что труп разговаривает: становой жив. Он похищен женщиной, которая его ревновала и затащила пьяным к себе.

Все кончается неожиданно: сама похитительница рассказывает своему мужу, что становой найден у какой-то чужой жены, и муж скорбит о падении нравов.

Но от таких сюжетов Чехов перешел затем к более глубокому анализу действительности.

Чеховские вещи многим критикам-современникам

---

[1] А. И. Ульянова-Елизарова. Воспоминания об Ильиче. М., 1934, стр. 44—45. (Цитирую по книге В. Ермилова «Чехов». Изд. «Молодая гвардия», 1949, стр. 246.)

не нравились, поражали их повседневностью тем, необычностью сюжетов, отсутствием традиционной последовательности событий. Чехов создавал новые сюжеты, а от него ждали старых. Поэтому говорили, что он сюжета строить не умеет.

В 1886 году Змиев в журнале «Новь» (т. II, № 17) напечатал рецензию, в которой говорилось: «Такие рассказы, например, как «Разговор с собакой», «Егерь», «Сонная одурь», «Кухарка женится», «Репетитор», «Надлежащие меры» и многие другие, похожи скорее на полубред какой-то, или на болтовню ради болтовни об ужасающем вздоре, нежели на мало-мальски отчетливое изложение осмысленной фабулы» [1].

Сюжет, основанный на анализе предмета изображения и не содержащий приключений или интриги, не был понятен рецензенту и просто казался ему «неотчетливым».

Литературовед М. А. Рыбникова написала книгу «По вопросам композиции» [2]. На 49-й странице этой книги по поводу повести А. Чехова «Мужики» говорится:

«Лакей Николай Чикильдеев, его жена Ольга и дочь Саша приезжают на родину к старикам, наблюдают жизнь мужиков, Николай умирает, и Ольга с Сашей уходят обратно в Москву. Смерть Николая не образует драматического узла этой повести, это почти не событие, к нему ничто не идет, и из него ничего не вытекает. Ему уделена всего одна строка. Мужики дерутся, пьянствуют, принимают в деревне икону, бегут на пожар, слушают по вечерам бабкины сказки, но в какой последовательности идут эти картины их жизни, читатель не помнит, не знает. Одна глава не вытекает из другой, не обоснована событиями; их нет, этих событий, есть только быт, повседневность и обыденность».

Все это, конечно, неправильно. Чехов не собирался

---

[1] Ю. Соболев. А. П. Чехов. М., изд. «Федерация», 1930, стр. 256.

[2] М. А. Рыбникова. По вопросам композиции. М., 1924, стр. 49.

и не думал писать такую повесть, в которой каждый бы момент немедленно получал свою сюжетную развязку. Этого не найдем мы ни в «Мужиках», ни в «Степи».

В 1888 году Чехов пишет Короленко:

«С Вашего дружеского совета я начал маленькую повестушку для «Северн[ого] вестника». Для почина взялся описать степь, степных людей и то, что я пережил в степи. Тема хорошая, пишется весело, но, к несчастью, от непривычки писать длинно, от страха написать лишнее я впадаю в крайность: каждая страница выходит компактной, как маленький рассказ, картины громоздятся, теснятся и, заслоняя друг друга, губят общее впечатление. В результате получается не картина, в которой все частности, как звезды на небе, слились в одно общее, а конспект, сухой перечень впечатлений. Пишущий, например Вы, поймете меня, читатель же соскучится и плюнет»[1].

Чехов по-новому показывает широту степи:

«Летит коршун над самой землей, плавно взмахивая крыльями, и вдруг останавливается в воздухе, точно задумавшись о скуке жизни, потом встряхивает крыльями и стрелою несется над степью, и непонятно, зачем он летает и что ему нужно. А вдали машет крыльями мельница. . .»

Мельница и коршун связаны словом «крылья».

Дальше идет описание степи. Снова говорится про мельницу. Подчеркнуто, что она почти не приблизилась.

«Но вот промелькнула и пшеница. Опять тянется выжженная равнина, загорелые холмы, знойное небо, опять носится над землею коршун. Вдали попрежнему машет крыльями мельница, и все еще она похожа на маленького человечка, размахивающего руками. Надоело глядеть на нее, и кажется, что до нее никогда не доедешь, что она бежит от брички».

Ветряк еще раз упоминается потом, при первом показе варламовских отар:

---

[1] А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XIV. М., Гослитиздат, 1949, стр. 11.

«Бричка ехала прямо, а мельница почему-то стала уходить влево. Ехали, ехали, а она все уходила влево и не исчезала из глаз.

— Славный ветряк поставил сыну Болтва! — заметил Дениска».

Образ мельницы здесь как бы передает пространство — открытое и бесконечное; ее медленное приближение изменяет восприятие деталей степи, не позволяет им громоздиться. Она как бы разряжает их. В то же время она дает представление о размерах земель, где владычествует делец Варламов. Способ передачи пространства близок к гоголевскому (вспомним степь и отъезд казаков в «Тарасе Бульбе»).

Богач Варламов — главный герой повести и ее сюжетный центр. Моисей Моисеевич, брат его, сжегший деньги, графиня Драницкая — все живут Варламовым и движутся вокруг него.

Четвертый раздел повести так и начинается словами:

«Кто же, наконец, этот неуловимый, таинственный Варламов, о котором так много говорят, которого презирает Соломон и который нужен даже красивой графине? Севши на передок рядом с Дениской, полусонный Егорушка думал именно об этом человеке. Он никогда не видел его, но очень часто слышал о нем и нередко рисовал его в своем воображении. Ему известно было, что Варламов имеет несколько десятков тысяч десятин земли, около сотни тысяч овец и очень много денег; об его образе жизни и занятиях Егорушке было известно только то, что он всегда «кружился в этих местах» и что его всегда ищут».

Варламов кружит по степи, включая в свои «деловые» круги всех — скупщиков шерсти, графиню, обозы с возчиками, изъеденных фосфором спичечной фабрики рабочих, попика, пахнущего васильками, и возможного бунтаря, неспокойного человека Дымова. Даже Егорушка находится в сфере подчинения интересам Варламова: его оставляют на тюках с шерстью, потому что не до него деловым людям.

Чехов понимает и видит силу дельца Варламова, который «кружит по степи»:

«Этот человек сам создавал цены, никого не искал и ни от кого не зависел; как ни заурядна была его наружность, но во всем, даже в манере держать нагайку, чувствовалось сознание силы и привычной власти над степью».

Но художник верил: эта терзающая «степь» власть недолговечна, — и разоблачает Варламова — против него направлена речь полусумасшедшего, сжегшего свои деньги еврея. Образ Варламова лишен всякой поэтичности. Он только делец, приобретатель-хищник.

Повесть «Степь» начинается так:

«Из N, уездного города Z-ой губернии, ранним июльским утром выехала и с громом покатила по почтовому тракту безрессорная, ошарпанная бричка, одна из тех допотопных бричек, на которых ездят теперь на Руси только купеческие приказчики, гуртовщики и небогатые священники».

Это начало несколько напоминает начало «Мертвых душ» Гоголя — произведения, одним из героев которого является приобретатель Чичиков. В то же время и вся повесть «Степь» связана — и, вероятно, сознательно — с поэмой Гоголя «Мертвые души».

Возьмем вступление к поэме:

«В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка, в которой ездят холостяки: отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян, словом, все те, которых называют господами средней руки».

Что здесь похоже? Въезд в город NN, который заменен выездом, бричка, перечисление людей, которые ездят в таких бричках.

Но больше всего произведения похожи ощущением размаха России с ее бесконечными дорогами и быстрой ездой. В необъятных просторах несется тройка, но Гоголь отделяет птицу-тройку, ощущение захватывающей быстрой езды, от прозаических ощущений Чичикова.

В «Степи» Чехова тоже все проникнуто ощущением дороги. Увидев широкую дорогу, Егорушка вспоминает колесницы, которые он видел в учебнике за-

кона божьего. Это действительно несколько напоминает «птицу-тройку», тем более что рядом идет разговор о богатырстве — о русском приволье.

У Гоголя богатырство связано с песней и с работающей Россией, которая под песню «мечет кирпичи» на стройках, под песню ведет баржи и обозы.

В повести Чехова богатыря нет. Со времени Гоголя прошло немало лет, а степь не оживает, не торжествует, она не устроена. Варламов не победитель. он хищник, недаром он, как коршун, кружит по степи.

Соломон говорит: «Я теперь жид пархатый и нищий, все на меня смотрят, как на собаке, а если б у меня были деньги, то Варламов передо мной ломал бы такого дурака, как Моисей перед вами».

Чехов умел находить в жизни значительное, раскрывая его через сюжетные положения.

В 1892 году Чехов написал рассказ «Попрыгунья».

В этом рассказе Чехов изобразил женщину, которая сменяет ряд увлечений, заинтересовываясь людьми, кажущимися ей замечательными. Про этот рассказ много писали и говорили, что в нем Чехов изобразил одну свою знакомую. Чехов в письме к Авиловой иронически пишет об этом обвинении:

«Можете себе представить, одна знакомая моя, 42-летняя дама, узнала себя в двадцатилетней героине моей «Попрыгуньи» («Север», №№ 1 и 2), и меня вся Москва обвиняет в пасквиле. Главная улика — внешнее сходство: дама пишет красками, муж у нее доктор, и живет она с художником» [1].

Вещь Чехова вся основана на том, что муж легкомысленной дамы — Дымов — великий ученый. Раскрытие его судьбы является сюжетом произведения Чехова.

Что нового в этом рассказе Чехова?

Рассказов про обманутых мужей на свете существуют десятки тысяч. У одного Мопассана есть много и рассказов о мужьях, которые добродушно переносят то, что они рогоносцы, и рассказов о том, как люди

---

[1] А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XV. М., Гослитиздат, 1949, стр. 375.

кончают из-за этого самоубийством, и рассказов, как мужья отпускают жен с любовниками и потом в этом раскаиваются. Но глубокого, внутреннего раскрытия того, что человек является не только мужем, но и вообще человеком, у Мопассана нет.

Рассказ Чехова «Попрыгунья» написан не для того, чтобы рассказать о том, как женщина изменила мужу-доктору с художником, — сюжет создан для того, чтобы показать, как простой и большой человек погибает от жестокой невнимательности женщины.

Традиционная буржуазная новелла широко применяла благополучную развязку. Чехов отказался от такой развязки, и поэтому декаденты называли Чехова «убийцей человеческих надежд». И Чехов действительно был «убийцей надежд» частнособственнического общества. Правда, он не видел ясного пути к будущему, но он верил в работающего человека, в человека, работающего на будущее, в людей, которые сажают леса, шлюзуют реки или просто много и вдохновенно работают.

II

Чехов написал Горькому в 1899 году:

«. . .Вы настоящий пейзажист. Только частое уподобление человеку (антропоморфизм), когда море дышит, небо глядит, степь нежится, природа шепчет, говорит, грустит и т. п. — такие уподобления делают описания несколько однотонными, иногда слащавыми, иногда неясными; красочность и выразительность в описаниях природы достигаются только простотой, такими простыми фразами, как «зашло солнце», «стало темно», «пошел дождь» и т. д. — и эта простота свойственна Вам в сильной степени, как редко кому из беллетристов» [1].

Через много лет Горький как бы ответил Чехову в своей статье «О том, как я учился писать»:

---

[1] А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XVIII. М., Гослитиздат, 1949, стр. 11—12.

«Море смеялось» — писал я и долго верил, что это — хорошо. В погоне за красотой я постоянно грешил против точности описаний, неправильно ставил вещи, неверно освещал людей...

Мне нужно было написать несколькими словами внешний вид уездного городка средней полосы России. Вероятно я сидел часа три, прежде чем удалось подобрать и расположить слова в таком порядке:

«Волнистая равнина вся исхлестана серыми дорогами, и пестрый городок Окуров посреди ее — как затейливая игрушка на широкой сморщенной ладони».

Мне показалось, что я написал хорошо, но когда рассказ был напечатан, я увидел, что мною сделано нечто похожее на расписной пряник или красивенькую коробку для конфет.

Вообще — слова необходимо употреблять с точностью самой строгой» [1].

Слово, соединение слов становится художественным образом лишь тогда, когда в нем закрепляется познавательная работа писателя. Правда и красота не в слове, а в том, что оно выражает. Чехов пишет про свою повесть «Степь»: «Быть может, она раскроет глаза моим сверстникам и покажет им, какое богатство, какие залежи красоты остаются еще нетронутыми, и как еще не тесно русскому художнику» [2].

Каковы приемы описания у Чехова? Каким образом ему удавалось открывать «залежи красоты» в самых, казалось бы, «прозаических» предметах?

Чехов стремится передать не столько внешнее правдоподобие явления, предмета, сколько раскрыть его внутренние свойства, проявить их обычно не путем сравнения или другого тропа, а обогащая наше представление о предмете, углубляя эмоциональное внимание к предмету или явлению через уточнение представления. Вот описание из рассказа «Счастье» (1887):

---

[1] М. Горький. Литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1937, стр. 344—345.

[2] А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XIV. М., Гослитиздат, 1949, стр. 14.

«Уже светало. Млечный путь бледнел и мало-помалу таял, как снег, теряя свои очертания. Небо становилось хмурым и мутным, когда не разберешь, чисто оно или покрыто сплошь облаками, и только по ясной, глянцовитой полосе на востоке и по кое-где уцелевшим звездам поймешь, в чем дело».

Сравнение здесь только одно — «таял, как снег», притом обычное в языке. Это сравнение передает характер исчезновения полосы звезд в небе; смысловая нагрузка лежит на слове «таял».

Дальше развернута точная и прямая характеристика неба: оно облачного «мутного» цвета; на нем полоса на востоке, отличающаяся не цветом, а «глянцем», да кое-где уцелевшие звезды показывают, что небо чисто.

Читатель будто смотрит на то, что происходит в природе, вглядывается вместе с автором в окружающее и мало-помалу постигает картину в законченном виде.

Возьмем пример из повести «Степь» (1888):

«За острогом промелькнули черные, закопченные кузницы, за ними уютное зеленое кладбище, обнесенное оградой из булыжника; из-за ограды весело выглядывали белые кресты и памятники, которые прячутся в зелени вишневых деревьев и издали кажутся белыми пятнами. Егорушка вспомнил, что когда цветет вишня, эти белые пятна мешаются с вишневыми цветами в белое море; а когда она спеет, белые памятники и кресты бывают усыпаны багряными, как кровь, точками».

Как выписана эта картина?

Она основана на сопоставлении неизменного цвета крестов и памятников кладбища и постоянно изменяющихся красок живой природы. Весной беленые кресты и памятники погружаются «в белое море» цветущей вишни, «мешаются» с ним. Когда вишня созревает, она пестрит «багряными, как кровь, точками» на фоне памятников. Как видим, картина дается не в непосредственном ее облике, а в анализе ее временных изменений, дается такой, какой ее не только видишь, но и знаешь.

В описаниях Чехов уже очень рано стал освобождаться от всякой «литературности». Это видно хотя бы по такой его юношеской вещи, как «В Москве на Трубной площади» (1883). В этом произведении у Чехова нет ни одного нарядного сравнения, ни одного изысканного эпитета и только в конце сказано: «...Труба, этот небольшой кусочек Москвы, где животных любят так нежно и где их так мучают, живет своей маленькой жизнью, шумит и волнуется, и тем деловым и богомольным людям, которые проходят мимо по бульвару, непонятно, зачем собралась эта толпа людей, эта пестрая смесь шапок, картузов и цилиндров, о чем тут говорят, чем торгуют».

Эмоциональные слова — «любят так нежно» — следуют лишь после того, как мы просмотрели много картин жестокости в обращении с животными. Их лирическое восприятие мотивировано. Весь торг описан, объяснен, показаны характеры людей; повествование заканчивается картиной, обозреваемой сверху, — «Труба» находится под горой. Точка зрения передана выделением шапок, картузов и цилиндров.

Во всем описании нет красивых или неточных слов: сперва дается обзор частей и затем целое, удаляющее нас от картины и дающее как бы развязку всего рассказа.

В 1895 году Чехов пишет, утверждая значение «целого»:

«...набор же таких моментов, как сумерки, цвет свинца, лужа, сырость, серебристость тополей, горизонт с тучей, воробьи, далекие луга — это не картина, ибо при всем моем желании я никак не могу вообразить в стройном целом всего этого»[1].

Чехов против литературности в описании.

В то же время он спорит с натуралистическим нагромождением подробностей.

В письме к Горькому от 3/IX 1899 года Чехов замечает:

«Понятно, когда я пишу: «человек сел на траву»;

---

[1] А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XVI. М., Гослитиздат, 1949, стр. 235.

это понятно, потому что ясно и не задерживает внимания. Наоборот, неудобопонятно и тяжеловато для мозгов, если я пишу: «высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжей бородкой сел на зеленую, уже измятую пешеходами траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь»[1].

Цитата, приведенная Чеховым в кавычках, содержит противоречие: «высокий» и «среднего роста», но это не заметно, так как все описание не достигает цели — не создает впечатления; оно мнимо реалистично, поэтому в нем и не заметны противоречия слов, так как они не создают целого, а только передают суетливое и невнимательное разглядывание.

Чехов давал подробности, но подробности крупного смыслового значения, которые сразу вводят в эпоху, в быт, сообщают предмету, явлению единственный, неповторимый признак. В рассказе «Архиерей» (1903) у купца Еракина пробуют электричество: «Лавки были уже заперты, и только у купца Еракина, миллионера, пробовали электрическое освещение, которое сильно мигало, и около толпился народ».

Это ярко зрительно не только само по себе, но еще и потому, что дальше следует описание темных улиц, безлюдного шоссе и высокой колокольни, освещенной луной. А в то же время эта картина и очень локальна: ее можно было наблюдать лишь в том году, когда впервые загорались в России угольные лампочки, желтый цвет которых выделялся в голубой лунной ночи.

Народ, смотрящий на диковинку, не описан, но фраза составлена так, что слово «народ» выделено своим положением в конце предложения.

К таким деталям крупного смыслового значения, но поставленным так, что они не пестрят, а служат «целому», Чехов прибегал очень часто; такую манеру письма мы встречаем у Пушкина.

Стиль Чехова не имеет для сравнения даже отдаленного образца в классической западноевропейской прозе с ее широким применением украшающих предмет сравнений.

---

[1] А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XVIII, М., Гослитиздат, 1949, стр. 221.

Чехов стремился к пушкинской простоте стиля.

Украшающая деталь — деталь лишь хорошо подмеченная, редкостная и как будто обновляющая представление о предмете, а на самом деле случайная, — ни Пушкину, ни Чехову не была нужна. Поэтому Чехов был против эпигонской прозы, основанной на выделении массы мелких, второстепенных деталей, терявшей «главную мысль».

В «Чайке» дан спор художников разных направлений. Тригорин весь в деталях, причем в деталях, взятых вне общего; он говорит в покаянном монологе, обращенном к Нине:

«Вижу вот облако, похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль. Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус: приторный запах, вдовий цвет, упомянуть при описании летнего вечера. Ловлю себя и вас на каждой фразе, на каждом слове и спешу скорее запереть все эти фразы и слова в свою литературную кладовую: авось, пригодится!»

Начинающий писатель Треплев завидует Тригорину и так отзывается о нем:

«Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе...»

Здесь ви́дение Тригорина как будто выше, конкретнее ви́дения Треплева. И все же Чехов, полемизируя и с тем и с другим, с бо́льшим сочувствием относится к молодому писателю. Он разделяет взгляд Дорна, который, посмотрев на пьесу Треплева, заметил: «...художественное произведение непременно должно выражать какую-нибудь большую мысль... В произведении должна быть ясная, определенная мысль».

Тригорин — опытный беллетрист, но он не художник, он скорее ремесленник. Умение писать, манера заменяют ему свежее, непосредственное ощущение мира.

Чехов предостерегал против расточительности дета-

лей в пейзаже, которые разрушают цельность впечатления.

В письме к Авиловой (3/XI 1897 года) он пишет:

«Пейзаж Вы чувствуете, он у Вас хорош, но Вы не умеете экономить и то и дело он попадается на глаза, когда не нужно, и даже один рассказ совсем исчезает под массой пейзажных обломков, которые грудой навалены на всем протяжении от начала рассказа до (почти) его середины» [1].

«Записные книжки» Чехова содержат, как правило, не детали, не «меткие черточки», как некоторым может показаться, а сюжеты или краткие описания противоречивых фактов, фиксацию конфликтов, которые можно развернуть в сюжет или обратить в четкую образную форму.

Куприн писал:

«Внешней, механической памятью Чехов не отличался. Я говорю про ту мелочную память, которою так часто обладают в сильной степени женщины и крестьяне и которая состоит в запоминании того, кто как был одет, носит ли бороду и усы, какая была цепочка от часов и какие сапоги, какого цвета волосы. Просто эти детали для него были неважны и неинтересны. Но зато он сразу брал всего человека, определял быстро и верно, точно опытный химик, его удельный вес, качество и порядок и уже знал, как очертить его главную, внутреннюю суть двумя-тремя штрихами» [2].

«Мелочная память», про которую говорит Куприн, свойственна литературе мелочных деталей, которая более или менее правильно фиксирует поверхность факта, но не в состоянии передать его общий смысл. Это направление и олицетворяет Тригорин.

У Тригорина заведена «литературная кладовая», в ней накапливаются мелочные редкости, набранные по тому принципу, что другой их не увидел.

Между тем истинное мастерство великой русской

---

[1] А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XVII. М., Гослитиздат, 1949, стр. 168.

[2] А. И. Куприн. Полн. собр. соч., т. VII. СПБ, 1912, стр. 119—120

литературы, подлинно художественная сила русского литератора всегда состояли в умении выявлять сущность явлений, а детали давать постольку, поскольку они необходимо нужны для художественного воплощения этой сущности.

Вот почему Чехову понравилось, что гимназистка написала про море, что оно «большое».

Однако писателю мало сказать про море, что оно «большое», ему нужно так сказать про море, чтобы громадность его была видна, стала ощущаться как реальность.

Посмотрим, как Чехов вскрывает в повести сущность «конфликта», освобождаясь от всего условного. В 1889 году Чехов начал свой рассказ «Дама с собачкой» так: «Говорили, что на набережной появилось новое лицо: дама с собачкой».

Следующая фраза вводит героя — Дмитрия Гурова. Дама не описана, дан только один ее признак: она с собачкой. Эта собачка упомянута в заголовке. Между тем она не определяет даму и только усиливает обыкновенность дамы; она — знак того, что для обозначения бытия обыкновенного человека в мире обыденного нужна примета. После того как новелла как будто уже рассказана, начинается история двух людей, любящих друг друга просто и верно. Создан конфликт, показанный в высокой неразрешенности: развязки нет и не может быть.

Чеховские описания имеют целью анализ изображаемого; Чехов избегает сказать о герое больше, чем о нем необходимо сказать. Например, муж «Дамы с собачкой» описан так:

«Вместе с Анной Сергеевной вошел и сел рядом молодой человек с небольшими бакенами, очень высокий, сутулый; он при каждом шаге покачивал головой и, казалось, постоянно кланялся. Вероятно, это был муж, которого она тогда в Ялте, в порыве горького чувства, обозвала лакеем. И в самом деле, в его длинной фигуре, в бакенах, в небольшой лысине было что-то лакейски-скромное, улыбался он сладко, и в петлице у него блестел какой-то ученый значок, точно лакейский номер».

В этом описании нет ничего нарочитого, оно естественно, просто, а вместе с тем удивительно целеустремленно, как бы подчинено главному — понятию «лакей», причем вначале даются черты внешности: фигура, баки, манера двигаться, а затем все это как бы стекается в цельную и законченную характеристику, причем «ученый значок» переосмысливается.

Для современников «Дама с собачкой» была вещью, исполненной необычайной силы. Эмоционально ярко выразил впечатление от этого рассказа Горький. Он писал Чехову (в начале января 1900 года):

«Читал «Даму» вашу. Знаете, что вы делаете? Убиваете реализм. И убьете вы его скоро — на смерть, надолго... После самого незначительного вашего рассказа — все кажется грубым, написанным не пером, а точно поленом. И, — главное, — все кажется не простым, т. е. не правдивым» [1].

III

В 1889 году Чехов закончил повесть «Скучная история».

Этой повестью восхищался Толстой. Гольденвейзер записал: «На днях я читал «Скучную историю». Л. Н. все время восхищался умом Чехова...» [2]

Герой «Скучной истории» — тайный советник, заслуженный профессор — Николай Степанович говорит о себе в третьем лице:

«Теперь дружить ему не с кем, но если говорить о прошлом, то длинный список его славных друзей заканчивается такими именами, как Пирогов, Кавелин и поэт Некрасов, дарившие его самой искренней и теплой дружбой».

Профессор — медик. Он был отдан науке, никогда «не лез» в политику, был «трудолюбив, как верблюд», и талантлив.

---

[1] М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания. М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1937, стр. 47.

[2] А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, т. I. М., Кооперат. изд., 1922, стр. 71.

Друзей у него в университете теперь почти нет. Между тем в Московском университете того времени преподавали Столетов, Ключевский, Тихонравов, Тимирязев, Ковалевский, Сеченов, Анучин, а среди молодых профессоров подымался будущий создатель аэродинамики — Жуковский.

Почему же так одинок профессор и почему его история скучная? Может быть, он стар? Да, он стар — ему шестьдесят два года, у него отекают ноги, он кашляет.

Но мы знаем старость Вильямса, Павлова, Горького, Мичурина. Шестьдесят два года были и для них старостью, но не были временем немощи и безысходной тоски.

Герой «Скучной истории», профессор, говорит: «Никогда я не совал своего носа в литературу и в политику. . .»

Но «политика» совала свой нос в жизнь профессора, политика не передовая, а реакционная, и разменивала его жизнь на пустяки, на мелочи, обесцвечивала ее.

Обстановка в семье профессора скучная. Жена его ушла в мелкие тревоги, озабочена одной только дороговизной; сын — неудачник-офицер, которому надо каждый месяц посылать пятьдесят рублей; дочь влюблена в неинтересного, пустого и лгущего человека. Все плохо. Даже едят в доме невкусно, и лакею не заплачено жалованье за много месяцев.

Профессор думает, что он прожил хорошую, прямую жизнь. Даже сейчас нет людей ему в рост. Он Сеченова не замечает, но гордится Кавелиным.

Но профессор напрасно ставит имя Кавелина между именами Пирогова и Некрасова. Кавелин — человек другого типа. Товарищи профессора по университету — Сеченов, Тимирязев — не стали бы даже разговаривать с Кавелиным. Герцен, которого профессор, вероятно, уважал, презирал Кавелина за либеральную тупость, за то, что Кавелин в борьбе правительства с Чернышевским был на стороне царя.

Чехов говорил, что в кофе не надо искать пива, и не надо принимать мысли профессора за мысли самого

Чехова. Чехов понимал своего профессора и его настоящие страдания, но знал, что это скучные, банальные и бесплодные страдания.

Сеченову не было скучно, и не было скучно Базарову — материалисту, человеку, во многом предугаданному Тургеневым.

Знает ли о своих ошибках сам профессор?

Жена послала его в Харьков наводить справки о женихе дочери, к которой он был совершенно холоден. В дешевом номере, на гостиничной кровати, профессор думает о прожитой жизни.

«Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках, и во всех картинках, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей, или богом живого человека.

А коли нет этого, то, значит, нет ничего...

Ничего же поэтому нет удивительного, что последние месяцы своей жизни я омрачил мыслями и чувствами, достойными раба и варвара, что теперь я равнодушен и не замечаю рассвета. Когда в человеке нет того, что выше и сильнее всех внешних влияний, то, право, достаточно для него хорошего насморка, чтобы потерять равновесие и начать видеть в каждой птице сову, в каждом звуке слышать собачий вой».

Скучно и страшно тогда, когда нет больших стремлений и мыслей, связующих мир и перебрасывающих мост даже через смерть в прошлое и будущее народов.

«Скучная история» — это история мелкой, ползучей эмпирической науки и убийственно скучной, с переползанием дня в день, обывательской жизни; это в ином сюжетном выражении повторение смерти Ивана Ильича, жизнь которого была страшнее его мучительной смерти.

Не страшно умереть. Страшно — скучно и банально жить, утратив связь с миром, не ощущая в себе будущего, не будучи участником в «общей жизни человечества» (Л. Н. Толстой, «Анна Каренина»).

Любовь профессора, его приемная дочь, поэзия его жизни — Катя уходит от него.

Профессор — либерал, а либерал пуще всего боится менять русло жизни; боясь социальных потрясений, он виляет перед историей, перед людьми, перед самим собой.

Чернышевский писал в 1850 году:

«Вот мой образ мысли о России: неодолимое ожидание близкой революции и жажда ее, хоть я и знаю, что долго, может быть, весьма долго, из этого ничего не выйдет хорошего, что, может быть, надолго только увеличатся угнетения и т. д. — что нужды? — Человек, не ослепленный идеализациею, умеющий судить о будущем по прошлому и благословляющий известные эпохи прошедшего, несмотря на все зло, какое сначала принесли они, не может устрашиться этого; он знает, что иного и нельзя ожидать от людей, что мирное, тихое развитие невозможно. Пусть будут со мною конвульсии, — я знаю, что без конвульсий нет никогда ни одного шага вперед в истории. Разве и кровь двигается в человеке не конвульсивно? Биение сердца разве не конвульсия? Разве человек идет, не шатаясь? Нет, с каждым шагом он наклоняется, шатается, и путь его — цепь таких наклонений. Глупо думать, что человечество может идти прямо и ровно, когда это до сих пор никогда не бывало» [1].

Так думал великий революционный демократ, обосновывая мораль самоотверженной революционной борьбы во имя прекрасного будущего. Профессор «Скучной истории» и жил и думал иначе — и потерпел полный духовный крах.

Когда Чехов напечатал «Скучную историю», либеральная «Русская мысль» просто недоумевала: «Чего еще нужно профессору при его общественном положении, славе и учености и чего еще нужно автору от профессора — дай бог всякому такую жизнь».

Но Чехов презирал рабье понимание жизни. Вспоминая, очевидно, смерть Базарова и его слова, что он вилять не будет, Чехов характеризовал в письме к Плещееву поведение героя «Скучной истории» как «ви-

---

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. I. М., Гослитиздат, 1939, стр. 356—357.

лянье перед самим собой». В другом письме того же года Чехов поясняет, что ему «...хотелось... изобразить тот заколдованный круг, попав в который добрый и умный человек... брюзжит, как раб, и бранит людей даже в те минуты, когда принуждает себя отзываться о них хорошо» [1].

Сюжет «Скучной истории» основан на раскрытии жизни робко, по-рабьи мыслящего и поступающего либерального профессора.

IV

Посмотрим еще раз на конкретном примере, как Чехов «отрабатывал» сюжет при его осуществлении.

В первоначальной записи сюжета «Скрипки Ротшильда» (1894) скрипки — то есть всей темы искусства — нет. Герой сопоставлен только с воспоминаниями своей молодости:

«[Гроб для Ольги. У гробовщика умирает жена; он делает гроб. Она умрет дня через три, но он спешит с гробом, потому что завтра и в следующие затем дни — праздник, напр. Пасха.

На 3-й день она все-таки не умерла; приходят покупать гроб. Он, находясь в неизвестности, продает; она умирает. Он бранит ее, когда ее соборуют. Когда она умирает, он записывает гроб в расход. С живой жены снял мерку. Она: помнишь, 30 лет назад у нас родился ребенок с белокурыми волосиками? Мы сидели на речке. После ее смерти, он пошел на речку; за 30 лет верба значительно выросла]» [2].

Вначале характер задуман схематично. В рассказе же гробовщик нарисован могучим человеком. Его жизнь описана нарочито просто — почти одним перечислением вещей, которые его окружают:

«...уличное прозвище у него было почему-то — Бронза, а жил он бедно, как простой мужик, в неболь-

---

[1] А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XIV. М., Гослитиздат, 1949, стр. 404 и 417.

[2] А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XII. М., Гослитиздат, 1949, стр. 285—286.

шой старой избе, где была одна только комната, и в этой комнате помещались он, Марфа, печь, двухспальная кровать, гробы, верстак и все хозяйство.

Яков делал гробы хорошие, прочные. Для мужиков и мещан он делал их на свой рост и ни разу не ошибся, так как выше и крепче его не было людей нигде, даже в тюремном замке, хотя ему было уже семьдесят лет. Для благородных же и для женщин делал по мерке и употреблял для этого железный аршин. Заказы на детские гробики принимал он очень неохотно и делал их прямо без мерки, с презрением, и всякий раз, получая деньги за работу, говорил:

— Признаться, не люблю заниматься чепухой».

Итак, перед нами ограниченный, жестокий человек. Но в этом ограниченном ремесленнике Чехов открывает великого человека.

Сюжет и имеет назначением раскрыть эту противоположность.

Яков Бронза — артист, музыкант. Но вначале об этом говорится коротко. Бронза всегда полон мыслями об убытках. Вот обычный ход его рассуждений:

«Полицейский надзиратель был два года болен и чахнул, и Яков с нетерпением ждал, когда он умрет, но надзиратель уехал в губернский город лечиться и взял да там и умер. Вот вам и убыток, по меньшей мере рублей на десять, так как гроб пришлось бы делать дорогой, с глазетом. Мысли об убытках донимали Якова особенно по ночам; он клал рядом с собой на постели скрипку и, когда всякая чепуха лезла в голову, трогал струны, скрипка в темноте издавала звук, и ему становилось легче».

Здесь впервые соприкасаются две темы: тема тягости жизни (убытки) и тема искусства, говорящего о настоящей жизни (скрипка).

Жена Бронзы заболевает.

«Шестого мая прошлого года Марфа вдруг занемогла».

Бронза считал убытки. Убытков оказалось тысяча рублей, а с процентами тысяча сорок.

«— Яков! — позвала Марфа неожиданно. — Я умираю!»

«А Яков глядел на нее со скукой и вспоминал, что завтра Иоанна богослова, послезавтра Николая чудотворца, а потом воскресенье, потом понедельник — тяжелый день. Четыре дня нельзя будет работать, а наверное Марфа умрет в какой-нибудь из этих дней; значит, гроб надо делать сегодня. Он взял свой железный аршин, подошел к старухе и снял с нее мерку. Потом она легла, а он перекрестился и стал делать гроб».

Все привычно, все идет своим чередом: считаются убытки, старуха лежит с закрытыми глазами. Вечером она позвала старика.

«— Помнишь, Яков? — спросила она, глядя на него радостно. — Помнишь, пятьдесят лет назад нам бог дал ребеночка с белокурыми волосиками? Мы с тобой тогда все на речке сидели и песни пели... под вербой. — И, горько усмехнувшись, она добавила: — Умерла девочка.

Яков напряг память, но никак не мог вспомнить ни ребеночка, ни вербы.

— Это тебе мерещится, — сказал он».

Марфа умирает. Прощаясь в последний раз с Марфой, Яков потрогал рукой гроб и подумал: «Хорошая работа! ..»

К Якову приходит еврей, зовет его играть на скрипке. Гробовщик травит еврея собакой. Затем идет рассеяться к реке.

«Тут с писком носились кулики, крякали утки... А вот широкая старая верба с громадным дуплом, а на ней вороньи гнезда... И вдруг в памяти Якова, как живой, вырос младенчик с белокурыми волосами и верба, про которую говорила Марфа. Да, это и есть та самая верба — зеленая, тихая, грустная... Как она постарела, бедная!»

Жизнь-то прошла, словно и не жил Бронза, и от жизни остались только воспоминания про эту вербу и про ребенка. Возвращается скорбь о жизни с мыслью об убытках, но само это понятие наполняется уже новым содержанием: убытки — это пропащая зря жизнь. Эта «...жизнь прошла без пользы, без всякого удовольствия, пропала зря, ни за понюшку табаку; впереди уже ничего не осталось, а посмотришь назад —

там ничего, кроме убытков, и таких страшных, что даже озноб берет».

Тема убытков становится темой неустроенной человеческой жизни.

«И почему человек не может жить так, чтобы не было этих потерь и убытков? Спрашивается, зачем срубили березняк и сосновый бор? Зачем даром гуляет выгон? Зачем люди делают всегда именно не то, что нужно? Зачем Яков всю свою жизнь бранился, рычал, бросался с кулаками, обижал свою жену и, спрашивается, для какой надобности давеча напугал и оскорбил жида? Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки! Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу».

Столяр несколько раз встает и принимается играть на скрипке. К утру рождается мелодия.

Якову Бронзе нужна полноводная река, человеческое счастье, новые отношения людей друг к другу.

Тоска Бронзы по настоящей жизни не случайна. То, что нужно Бронзе, нужно и Астрову, но Астров не может никак встретиться с Бронзой: они не только в разных произведениях — они живут в разных социальных кругах.

Казалось бы, что образ гробовщика — великого музыканта, скорбящего о неустроенной жизни, мечтающего о преобразовании природы, — необычен. Ведь такие люди, как Бронза, не так-то часто встречались; в нем есть черты гениальности. Но этот образ поражает нас правдой, он олицетворяет самые глубокие и благородные человеческие стремления и потому типичен.

Чехов был современником Вильямса и Докучаева. Он современник людей, которые поняли, что человечество в своем старом обличии, человек-собственник губит природу, уничтожает леса, истощает почву. Жизнь такого человечества — «скучная история», а ее итог — «одни убытки».

Писатель был против того, чтобы частнособственнический мир чинили мелкими заплатками.

Люди, которые надеялись поправить жизнь малыми делами, для него мелкие люди. Одна из героинь рас-

сказа «Дом с мезонином» (1896), богатая помещица Лида, имеющая две тысячи десятин, служит учительницей и проживает только двадцать четыре рубля своего жалованья. Она старается объединить вокруг себя молодых либералов и свалить на уездных выборах старую дворянскую партию.

К Лиде в доме все относятся с уважением, как относятся на корабле матросы к адмиралу, сидящему в каюте и делающему какое-то таинственное дело. Но у Чехова иное отношение к ней. Писатель видит ничтожество и призрачность цели, на которую тратится и ум и тупая добросовестность Лиды. Ей Чехов противопоставляет художника-пейзажиста и сестру Лиды — Мисюсь.

Лида презирает художника. Она при нем ведет привычную светскую болтовню о каком-то князе, перемешивая ее с обычными разговорами об открытии медицинского пункта. На эти разговоры отвечает художник. Он говорит, что народ опутан цепью, а филантропы не рубят эту цепь, а только «прибавляют новые звенья».

Он говорит:

«Вы приходите к ним на помощь с больницами и школами, но этим не освобождаете их от пут, а, напротив, еще больше порабощаете...

Мужицкая грамотность, книжки с жалкими наставлениями и прибаутками и медицинские пункты не могут уменьшить ни невежества, ни смертности так же, как свет из ваших окон не может осветить этого громадного сада».

Пейзажист стремится мыслить широко, хотя подчас и сбивается и впадает в противоречия. Он за великое искусство, он за биологию, философию, математику, обращенные к жизни, за науку, которая стремится не к временным и частным, а к великим целям.

Художник говорит о современном ему искусстве:

«При таких условиях жизнь художника не имеет смысла, и чем он талантливее, тем страннее и непонятнее его роль, так как на поверку выходит, что работает он для забавы хищного нечистоплотного животного, поддерживая существующий порядок. И я не хочу

работать, и не буду... Ничего не нужно, пусть земля провалится в тартарары!»

Чехов, как и его герой-художник, против малых дел, мелкого, обывательского счастья. Но он не видел реальной дороги к большому, человеческому счастью и потому откладывал переустройство мира в одних вещах на триста лет, в других — на пятьдесят.

V

Для того, чтобы показать, как Чехов вскрывал конфликты в самом течении жизни, возьмем рассказ «Учитель словесности» (1894).

Молодой, двадцатишестилетний учитель словесности ездит в дом, где есть невесты. Он ухаживает за восемнадцатилетней Машей Шелестовой. Дом Шелестовых богатый, гости ездят кавалькадами на прекрасных дорогих лошадях, вечером, «когда белая акация и сирень пахнут так сильно, что, кажется, воздух и сами деревья стынут от своего запаха».

Облака в небе «мягки на вид», тени «тянутся через всю широкую улицу и захватывают на другой стороне дома до самых балконов и вторых этажей».

Описание очень точно. Дана ранняя весна, когда дубовые деревья еще прозрачны. Учитель влюблен; ему кажется, что в доме Шелестовых стонут только египетские голуби — остальные все счастливы. Зла только Мушка, собачонка с мохнатой мордой. Происходит поэтическое признание в любви. Все счастливы, только собака Мушка иногда рычит из-под стола да и пес Сом попрежнему недоброжелателен.

Приятель учителя Ипполит Ипполитович все время говорит общеизвестные вещи, — например, что «зимою нужно печи топить, а летом и без печей тепло». Он же говорит: «женитьба — шаг серьезный».

Подробно описана свадьба: наряды, паникадила, певчие, — а потом начинается счастливая жизнь.

В «Анне Карениной» Толстой пишет про Кити: «Она, инстинктивно чувствуя приближение весны и зная, что будут и ненастные дни, вила, как умела,

свое гнездо и торопилась в одно время и вить его и учиться, как это делать».

Ее ровесница Шелестова делает то же самое. Учитель наблюдает, «как его разумная и положительная Маня устраивала гнездо. . .»

Но вот штабс-капитан Полянский, который ухаживал за Варей, старшей сестрой, уехал не посватавшись. Дом в негодовании. Отец рычал, как пес Сом.

Учитель словесности узнает от своей жены, что он сам необходимо должен был посвататься. А он-то считал, что был влюблен, удивлялся и радовался на любовь и даже на паникадила, зажженные в церкви во время венчания. На самом деле он выполнял необходимость жизни, скучную, как изречения Ипполита Ипполитовича. Происходит сцена; жена уже не кажется учителю «розаном», он сердится на нее.

«В ответ ему под кроватью заворчала сонная Мушка:

«Ррр. . . нга-нга-нга. . .»

Тяжелая злоба, точно холодный молоток, повернулась в его душе, и ему захотелось сказать Мане что-нибудь грубое и даже вскочить и ударить ее. Началось сердцебиение.

— Так значит, — спросил он, сдерживая себя, — если я ходил к вам в дом, то непременно должен был жениться на тебе?

— Конечно. Ты сам это отлично понимаешь.

— Мило.

И через минуту опять повторил:

— Мило».

Ведь ничего не произошло; человек только узнал, что то, что он сделал как будто добровольно, сделано по необходимости. Он узнал, что его история самая обыкновенная, и вот сердце его разбито, а семья оборачивается злой собачонкой, рычащей из-под кровати.

То, что для Гегеля казалось признаком невозможности конфликта в искусстве именно в силу его массовости, то, что «Служба заставит работать и будет доставлять огорчения, брак создаст домашний крест; таким образом, ему (т. е. герою. — *В. Ш.*) выпадет на

долю ощутить всю ту горечь похмелья, что и другим» — все это стало основой нового конфликта.

Кити у Толстого ни в чем не виновата, хотя она родная сестра Шелестовой. Но Чехов в этом случае смотрит смелее Толстого, и его герой мечтает о большем.

О чем же мечтает его герой?

«И ему страстно, до тоски вдруг захотелось в этот другой мир, чтобы самому работать где-нибудь на заводе или в большой мастерской, говорить с кафедры, сочинять, печатать, шуметь, утомляться, страдать»... Ему не нужен мирок, в котором живется спокойно и сладко, как «вот этому коту».

Чехов писал про писателей прошлого:

«Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и Вас зовут туда же, и Вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель, как у тени отца Гамлета, которая недаром приходила и тревожила воображение» [1].

Чехов тревожит воображение прежде всего показом смерти старого мира.

В своем рассказе «Невеста» Чехов описывает жизнь девушки из состоятельной семьи в провинциальном городе. Девушка — невеста поповича, состоятельного скрипача-дилетанта. Жених ей не нравится, но свадьба представляется неизбежной. Большая жизнь где-то там, вдали, кажется прекрасной, но недоступной.

В рассказе почти ничего не случается. Девушка убежала из-под венца, но с нею ничего не произошло, ничего особенного не случилось. Однако сама система описания, способ изображения окружающего, резкая перемена в отношении к нему создает своеобразный, исполненный внутреннего драматизма сюжет, основанный на преодолении старого, на высвобождении человека из-под его власти.

Будущее невесты дано в бытовой перспективе, по-

---

[1] А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XV, М., Гослитиздат, 1949, стр. 446.

казано лаконично, просто, точно, и в то же время вскрыта вся его бессмысленность, отупляющая человека.

«Дом двухэтажный, но убран был пока только верхний этаж. В зале блестящий пол, выкрашенный под паркет, венские стулья, рояль, пюпитр для скрипки. Пахло краской. На стене в золотой раме висела большая картина, написанная красками: нагая дама и около нее лиловая ваза с отбитой ручкой.

— Чудесная картина, — проговорил Андрей Андреевич и из уважения вздохнул. — Это художника Шишмачевского».

Здесь все ново до того, что еще пахнет краской, и все дряхло настолько, что одно усилие, один толчок — и все расползется, развалится.

Еда, музыка, разговоры — все бессмысленно, все «выжило из ума». Мать говорит дочери: «. . .А когда я не сплю по ночам, то закрываю глаза крепко-крепко, вот этак, и рисую себе Анну Каренину, как она ходит и как говорит, или рисую что-нибудь историческое из древнего мира. . .»

С искусством своего времени эти люди не имели ничего общего. Это дано в пародийном сочетании имени Анны Карениной со словами о чем-нибудь «историческом из древнего мира».

Отсюда надо бежать. И девушка уезжает. «. . .А когда сели в вагон и поезд тронулся, то все это прошлое, такое большое и серьезное, сжалось в комочек, и разворачивалось громадное, широкое будущее, которое до сих пор было так мало заметно. Дождь стучал в окна вагона, было видно только зеленое поле, мелькали телеграфные столбы да птицы на проволоках, и радость вдруг перехватила ей дыхание: она вспомнила, что она едет на волю, едет учиться, а это все равно, что когда-то очень давно называлось уходить в казачество».

Мы помним побег Наташи Ростовой, которая уже обручена с Андреем Болконским. Этот побег разрушает счастье князя Андрея, счастье Наташи.

Чехов показывает иную Россию, в которой многое продолжает существовать, но лишено внутреннего своего оправдания.

Надя не верит в любовь своего жениха, Надя видит условность жизни своего дома. Стена быта, которая перед ней стоит, такова, что она сама рассыпается.

Конфликт понимается по-новому, потому что изменилась действительность. Само отсутствие старого конфликта является здесь чертой глубоко реалистической.

Героиня, вернувшись в свой родной город, видит его слабым и немощным.

Вспомним, что и возвращение дочери в родной дом должно было быть дано трогательным или трагическим.

В «Невесте» мы видим иное:

«Приехала Надя в свой город в полдень. Когда она ехала с вокзала домой, то улицы казались ей очень широкими, а дома маленькими, приплюснутыми; людей не было, и только встретился немец-настройщик в рыжем пальто. И все дома точно пылью покрыты. Бабушка, совсем уже старая, попрежнему полная и некрасивая, охватила Надю руками и долго плакала, прижавшись лицом к ее плечу, и не могла оторваться».

Про город как будто нечего сказать.

Старая жизнь в богатом доме вызывает улыбку. «Вечером она легла спать, укрылась, и почему-то было смешно лежать в этой теплой, очень мягкой постели».

Настоящее, кажущееся внешне грозным и устойчивым, на самом деле дряхло и бессильно, лишено «общей мысли» — опровергнуто.

В. И. Ленин, призывая русских марксистов к созданию партии нового типа, указывал:

«. . .*роль передового борца может выполнить только партия, руководимая передовой теорией.* А чтобы хоть сколько-нибудь конкретно представить себе, что́ это означает, пусть читатель вспомнит о таких предшественниках русской социал-демократии, как Герцен, Белинский, Чернышевский и блестящая плеяда революционеров 70-х годов; пусть подумает о том всемирном значении, которое приобретает теперь русская литература; пусть. . . да довольно и этого!» [1]

---

[1] В. И. Ленин. Сочинения, изд. 4, т. 5, стр. 342.

С тех пор, как были написаны эти слова, прошло больше чем полстолетия. За этот период неизмеримо возросло и возрастает с каждым днем мировое значение и влияние русской литературы.

М. Горький писал:

«Наша литература — наша гордость... в этом дивном, сказочно быстро построенном храме по сей день ярко горят умы великой красы и силы, сердца святой чистоты — умы и сердца истинных художников» [1].

Изучение русской классической литературы поможет нам быстрее двигать вперед литературу социалистического реализма, кровно связанную с русской классической литературой, поможет еще активнее влиять на мировое художественное развитие.

1947—1953

---

[1] М. Горький. Литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1937, стр. 57.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление . 3

А. С. ПУШКИН . . 25
Н. В. ГОГОЛЬ 78
М. Ю. ЛЕРМОНТОВ 149
И. С. ТУРГЕНЕВ 170
Л. Н. ТОЛСТОЙ 193
А. П. ЧЕХОВ 289

Редактор В. Дорофеев
Художник В. Смирнов
Худож. редактор В. Морозов
Техн. редактор В. Комм
Корректор Л. Фарисеева

Подписано к печати 27/VIII 1953 г. А 01388. Формат бумаги 84 × 108/32 — 5,06 бум. л. = 16,61 печ. л. Авт. л. 15,30. Уч.-изд. л. 15,52. Тираж 10 000. Заказ № 187. Цена 7 р. 20 к. (по прейскуранту 1952 г.)

Типография № 3 Ленгорполиграфиздата

7 р. 20 к.